سلسلة مصريات ٦



تاريخ . فن . حضارة

الفن المصرى





كريستيان زيجلر
چان لوك بوڤو
ترجمة : عادل أسعد الميرى

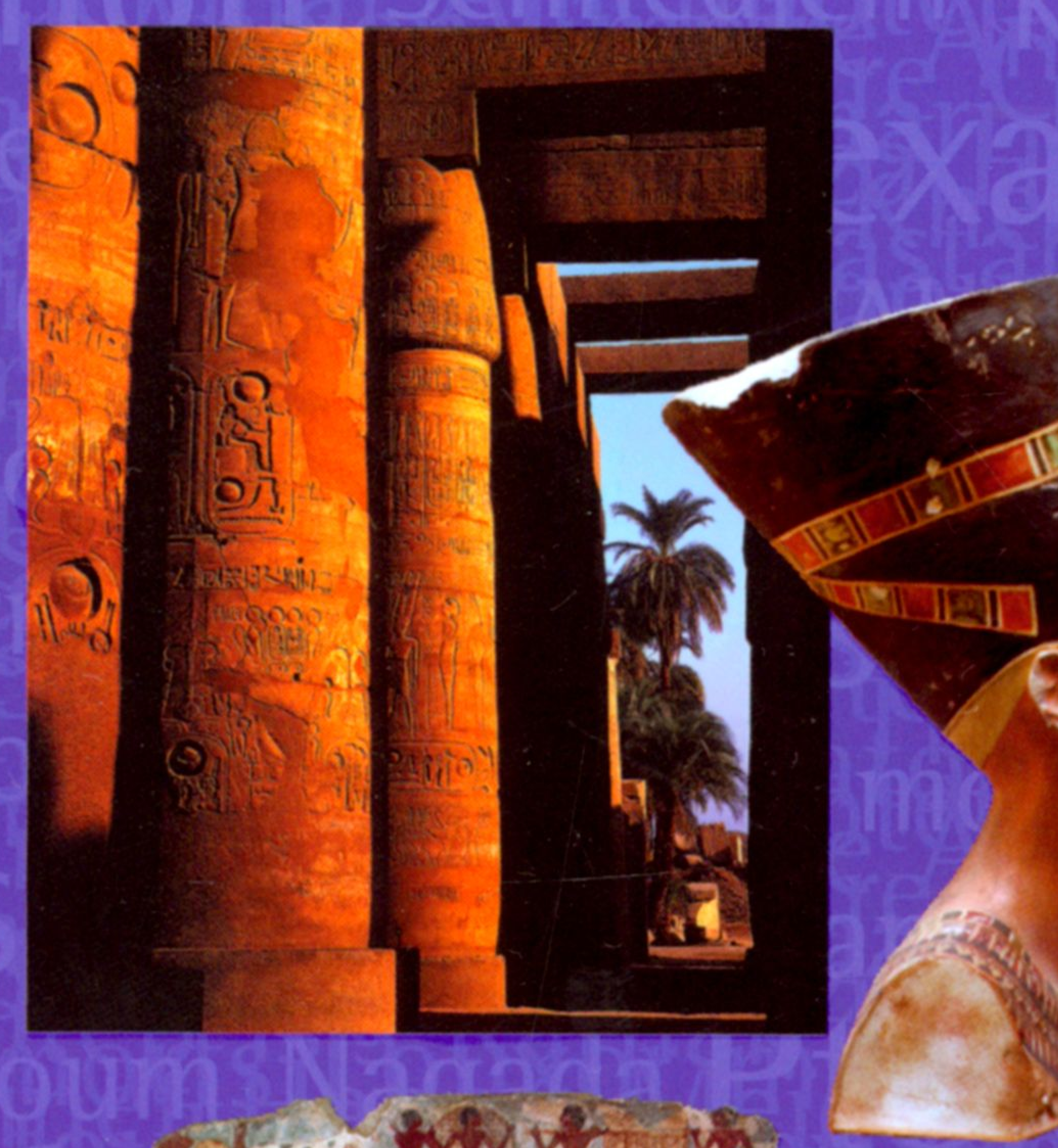




COMPRENDRE

RECONNAÎTRE

L'ART ÉGYPTIEN





Christiane ZIEGLER
Jean-Luc BOVOT

LA

الفـن المصرى



(نب آمون) يصطاد الطيور فى المستنقعات ، وبصحبته زوجته وابنته ،

من مقصورة مقبرة (نب آمون) - دولة حديثة
أسرة ١٨ - جصّ
ارتفاع ٨١ سم
لندن - المتحف البريطاني

• الكتاب : الفـن المصـرى
L´ART ÉGYPTIEN
• الكاتبان : كريستيان زيجلر
چـان لـوك بوڤـو
• الكتاب الأصلى باللغة الفرنسية
• الطبعة الأولى ٢٠٠٨
• طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة بالكتاب
كـورنيش النيـل - رمـلـة بـولاق - القـاهـرة
تليفون : ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥٢٢٨
فاكس : ٢٥٧٥٤٢١٣ (٢٠٢+)
ص.ب. : ٢٣٥
الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.egyptianbook.org.eg
E-mail : info@egyptianbook.org.eg

زيجلر ، كريستيان
الفـن المصـرى / كريستيان زيجلر ، چـان لـوك بوڤـو
ترجـمة : عـادل أسـعد الميرى
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨
١٤٤ صفحة ؛ ٢٤ سم
تدمـك : ٦٨٢٧ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

الفـن المصـرى
عـادل أسـعد الميرى (مترجم)
رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٠٠٨/٢٤٩٣٩
ISBN 978 - 977 - 420 - 235 - 0
ديـوى : ٧٠٩,٩٦٢



الفـن المصرى

تأليـف : كريسـتيـان زيجـلر
جـان لـوك بـوفـو
ترجمة : عادل أسعد الميرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٨



الفهرست

رقم الصفحة

المقدّمة

منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، ولدت في وادي النيل، واحدة من أكبر حضارات العالم، كانت في الأساس حضارة زراعية، تخضع لنزوات الفيضان، الذي كان يجلب كل عام، طمياً خصباً أسود، اعتمد عليه رخاء البلد. كان للسكان المتمركزين في هذه الواحة الطويلة، علاقات قليلة بالشعوب المجاورة، بسبب الصحراوات الشاسعة التي كانت تفصل مصر عن جيرانها، تلك الصحراوات المحتوية على كميّات وفيرة من الخامات الضرورية، اللازمة لفنون معمارية وتماثيل قادرة على البقاء. حجر جيري نقيّ، حجر رملي من جبل السلسلة، رخام معرّق من حطنوب، وجرانيت وردي من أسوان.

في أرض التناقضات تلك، حيث تتجاور القرى المليئة بالسكان مع الجبّانات، وحيث الغطاء النباتي الكثيف، يترك مكانه فجأة للرمال والصخور، في تلك الأرض ظهر وتطور فن أصيل وفاتن، ستستمرّ أفضل أعماله في تحدّي القرون. لاشك في أن الامتدادات المعدنية المسحوقة تحت إضاءة لا تعرف الرحمة، أوحت إلى المعماريين الأوائل، بعض العلامات المميزة للفن المصري، مثل تفضيل الخطوط الأفقية والأشكال المجرّدة، ومثل الميل للضخامة، وسيجد هؤلاء المعماريون في نباتات النيل مثل أشجار النخيل، واللوتس والبردي، مصدراً للإيحاء المتجدد بلا توقف.

كان البلد ، في وقت مبكر جدّاً، حوالي سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد، قد تمّ توحيده، تحت سلطة ملك، نسمّيه فرعون، وهي كلمة مأخوذة من الشكل الهيليني للكلمة المصرية (بر عا) أي (القصر). هو حاكم لا ينازع، ابن آلهة، ووسيط بينها وبين البشر. هذا الفرعون سيعطي للفن المصري أبعاده الهائلة الحجم، هو فقط الذي يمكنه أن يوحّد آلاف العمال في أماكن العمل، أو أن يرسل الحملات إلى المحاجر البعيدة، أو أن يسخر السفن التي يرسلها إلى مسافة مئات الكيلومترات، لتعود حاملة كتل الجرانيت اللازمة لإقامة المعابد والمقابر.

هذا الفن المصري الذي كان موجّهاً إلى الآلهة، وإلى الموتى، كان فناً سحريّاً مؤثراً، وهو لم يكن قط فناً للفن، أي للخلق الفني، ولإرضاء الذوق الجمالي. كانت مساكن البشر، من المنازل البسيطة إلى القصور الملكية، تبنى بالبوص، وبالخشب، وبالطوب النيئ. أمّا لبناء وتجميل المعابد المقدّسة، ومساكن الأزل من المقابر والأهرامات، فقد استعمل الحجر، والمعادن الثمينة، وهي المواد غير القابلة للفناء.

لم يكن الحفر البارز أو الغائر، وكذلك لم تكن الألوان التي تكمل العمل الفني، مجرّد ديكورات بسيطة، ولكنها كانت تخليداً لمناظر العبادة، التي كان مقصوداً بها استمالة الآلهة، تلك الآلهة التي يتوقف على رضاها اتزان العالم. كانت تلك الديكورات أيضاً تضع تحت أمر المتوفي، كل ما سيكون ضرورياً له في العالم الآخر. كذلك كانت التماثيل أجساداً بديلة، تستقبل القوّة الحيويّة للإله أو للمتوفي، وتتكبد معاناة طقوس وشعائر الإعادة إلى الحياة.

كذلك ينبغي لنا أن نتذكر أن الفن المصري، كانت تحكمه قوانين نابعة من الدين، فخطة بناء قدس أقداس مثلاً، أو الخامات المستعملة في البناء، أو طريقة اختيار ووضع الديكورات، لم يكن كل هذا يُترك لوحي الفنان. وبنفس الطريقة فإن الشكل الذي يقدّم به الجسم البشري، كان يخضع لمعايير دقيقة، من الأوضاع التي يتخذها هذا الجسم، إلى تعبيرات الوجه، إلى اختيار الألوان، كل هذا كان نتيجة للأعراف السائدة، التي تمّ اعتناقها منذ الأسرات الأولى، وهذا هو ما يمكن أن يفسّر دوام طراز مصري واحد، كان يمكن بسهولة حتى لمن لم يكن متديّناً، أن يتعرّف عليه.

هذا التشابه الظاهرنبع من عملية الخلق الفني ذاتها. فإذا كان التراث المصري قد نقل إلينا قائمة بأسماء كبار الكتّاب، فإن هذا التراث نفسه لا ينقل إلينا إلاّ القليل من أسماء المعماريين، والأقل من أسماء الرسّامين والنحّاتين. ومن بين أشهر المعماريين هناك (إيمحوتب) وكذلك (أمن حوتب ابن هابو) وهما اللذان كانا قد حصلا على امتياز اعتبارهما شخصيتين مقدّستين. وهناك (سن موت) الذي ارتبطت ذكراه بمعبد الدير البحري. أما نحّات مقبرة (بتاح حوتب) الأكثر تواضعاً، فلم يقدّم نفسه إلاّ على مركب برفقة سيده الذي كان قد استعان بمواهبه.

في الواقع فإن العمل الفني المصري يكشف الستار عن اشتراك أيادٍ عديدة متتالية، وهكذا فإن مناظر ورش العمل غالباً ما يظهر فيها العديد من النحّاتين الذين يعملون معاً في نحت نفس التمثال في الوقت نفسه، وكذلك فإن النقوش البارزة والغائرة التي تركت دون أن تكون قد تمّت، يمكن أن نلمح فيها الخطوات المتتالية التي يتم في كل منها مساهمة شخصيات مختلفة في نفس العمل. فالتخطيط المبدئي للرسم يكون باللون الأحمر، ثم تأتي بعد ذلك التصحيحات التي يدخلها المُعلّم على الرسم باللون الأسود، ثم يأتي تحديد إطار حول الأشكال التي سيتم نحتها، ثم تشكيل الأسطح، وملء الفجوات بالجبس، ثم إضافة اللون .

استمرارية لا مثيل لها في التاريخ، وذلك حيث إن كلاً من الموضوعات المعالجة، والأعراف الخاصة بطريقة معالجتها، تستمر هي نفسها لمدة تصل إلى حوالي ثلاثة آلاف سنة. وهكذا فإن جدران المعابد تكرر بلا نهاية، الحوار الدائر بين الفرعون والآلهة المختلفة، التى غالباً ما تكون في شكل كائنات غريبة، نصف بشرية ونصف حيوانية. حتى أنه، وصولاً إلى الاحتلال الروماني، يظل الرسّامون مخلصين ومتمسّكين بالطريقة المصرية في تمثيل الجسم الإنساني، حيث يكون الوجه والأطراف ممثلين بالبروفيل (منظر جانبي)، في حين يكون الصدر ممثلاً في ثلاثة أرباعه فقط بنفس الطريقة الجانبية، ويكون الكتفان والعين في المواجهة. وضع غير عادي، ولا يمكن تنفيذه في الواقع .



وحتى نهاية الحضارة المصرية، تظل الصور والكتابات مرتبطة ببعضها. ولكون الحروف الهيروغليفية أعمالاً فنية في حد ذاتها، فقد ظلت ألغازاً حتى سنة ١٨٢٢، حين كشف أسرارها شامبليون. ولقد ظلت هذه الأشكال بواسطة قدراتها السحرية، تمدّ تماثيل الأشخاص، وكذلك مناظر الأشخاص، بالقوّة والكفاءة. ورغم ما قلناه عن ضغط كل هذه التقاليد الفنية، ورغم جهلنا بشخصية الفنان، فإن الفن المصري قد تأثر بتغيّر الزمن، وعكس كذلك شخصيات البشر. وعلى ذلك فإن هذا الضغط المستمر، بين المثالية من جهة، والميول الفردية من جهة أخرى، وبين التقاليد الفنية من جهة، والتجديد من جهة أخرى، قد أدّى إلى ظهور المراحل الكبرى في التاريخ المصري، والتي يمكننا أن نتبيّن ملامحه خلالها.

مصر من الجذور وحتى زمن بناء الأهرامات

هذه الحقبة تشتمل على عصر (نقادة) من ٤٠٠٠ ق م إلى ٣١٠٠ ق م، وكذلك على عصر الأسرتين الأولى والثانية من الفراعنة التينيين من ٣١٠٠ ق م إلى ٢٧٠٠ ق م، وكذلك على الدولة القديمة من ٢٧٠٠ ق م إلى ٢٢٠ ق م وهي التي تشهد بداية بناء الأهرامات .

الدولة الوسطى من ٢٠٢٣ ق م إلى ١٧١٠ ق م

وهو العصر الكلاسيكي الذي سادته شخصية فراعنة الأسرة ١٢ (الأمنمحاتيون والسيزوستريسيون)، وهم الذين يعيدون تنظيم البلاد، ويستردّون السلطة الملكية، بعد اضطرابات عصر الانتقال الأول.

الدولة الحديثة من ١٥٥٠ ق م إلى ١٠٦٩ ق م

وهى فترة النجاحات الحربية الكبرى، التي ستؤدّي إلى أن تفيض على مصر ثروات شعوب البلاد المفتوحة.

العصر المتأخر من ١٠٦٩ ق م إلى ٣٩ ق م

وخلال هذا الألف الأخير، تحافظ الحضارة الفرعونية على أصالتها، رغم اتصالها بعالم البحر المتوسّطي، الذي يزداد مع الوقت قرباً منها، وكذلك رغم الغزوات المتتالية التي هاجمت مصر وأضعفتها.



الفصل العاشر بعد المئة من كتاب الخروج نهارًا
دير المدينة – مقبرة (سن نجم) – دولة حديثة – أسرة ١٩ – الجدار الشرقي لحجرة الدفن – موجودة بموقعها

لوحة مبنية على شكل مناظر أفقية ، موضوعة في مستويات يعلو بعضها بعضًا، واللوحة تحترم الأعراف والتقاليد الخاصة بطريقة تصوير الجسم البشري ، وبالألوان . الغالب على مناظر الفصل ١١٠ من هذا الكتاب هو مناظر عبادة آلهة مختلفة ، طقس فتح الفم الذي يمارس على المومياء ، كما يظهر المتوفى وزوجته وهما يعملان بنشاط في أعمال زراعية خاصة بعالم الموتى .

أعراف وتقنيّات الفن المصرى



تمارين رسم بطريقة المربعات الصغيرة
دولة حديثة - أسرة ١٨ -
خشب مكسو بالجص
طول ٣٥ سم
لندن - المتحف البريطاني

في النصف الأيسر من الرسم هناك جدول مربعات (مثل الرسم البياني) باللون الأحمر ، يحدد النسب اللازمة لتصوير الفرعون تحتمس الثالث جالسًا . أما في النصف الأيمن فتوجد العلاماتان الهيروغليفيتان للذراع والعصفور (السمان الصغير) وهما مكتوبتان باللون الأسود هذا اللوح استعمل غالبا كتمرين لمتدرّب ، أو كرسم تخطيطي مبدئي لرسام محترف .

الفن المصري لم يلجأ إلى قواعد المنظور. فكرة المنظور لم تكن مُحَبَّذة من طرف فن لم يكن يدعو إلى لذّة الحس الجمالي، ولكنه كان يقصد إلى الموضوعية في الخلق الفني، داخل كون أو وجود سحري. وحتى تتمكن الأعراف المستقرة من إرضاء هذه الضرورة، اضطرّت إلى قدر من الجمود الرسمي، ولكن يجب أن نتجنّب تحليل الفن المصري، من وجهة نظر عصرية مغرضة ومخطئة.

أولاً : الأعراف

يضع الفنان، جنباً إلى جنب، صوراً عديدة لنفس الشيء، ووجهة نظره لها مغزى محدد، ألا وهي أن ننظر إلى نفس الشيء، من زوايا مختلفة، وذلك لنتمكن من تكوين صورة إجمالية للشيء الذي نصوّره. إن طريقة تقديم (تصوير/تمثيل) الشيء، هي نفسها حقيقة هذا الشيء. هذا التقديم، الذي لا تنطبق عليه قواعد المنظور، خلق أعرافاً فنية، ذات قوة إلزام إجبارية.

إن تقديم الجسم البشري، واقفاً أو جالساً، بأقدام مفلطحة، وساق يسرى متقدّمة، هذا التقديم (التمثيل) يحصر الجسم داخل شبكة (تشبه شبكة الرسم البياني)، هذه الشبكة ذات نسب تتراوح بين الارتفاع المتكون من ١٨ مربعاً، وبين اختلافات تصل إلى ٢٠ مربعاً في فترة العمارنة، و٢١ مربعاً في فترة الأسرة ٢٥.

إن تمثيل الجسم، الناتج عن تنسيق وترتيب نقاط عديدة للرؤية، يوفّر لأجزاء الجسم المختلفة، أكبر كفاءة سحرية ممكنة. رأس وأكتاف من منظر جانبي (بروفيل)، عين في المواجهة، سيقان وأقدام من منظر جانبي .... إلى آخره. وباللعب مع بداية خط قاعدة أرضية المنظر، وكذلك مع حجم الشخصيات الممثلة، يمكن أن ندرك، بمثل هذا الرسم البياني، الأهمية النسبية للشخصية الممثلة، ووضعها في المجتمع.

وباللجوء إلى مثل ذلك المنظور المنقوص، أمكن السماح بجمع مناظر مختلفة، بعضها في المواجهة، وأخرى جانبية (انظر بردية نخت)، في حين أن درجة كثافة وعتامة الأشياء، المحاطة بشفافية كاذبة، ووضع خيال الأشكال بعضه فوق بعض، مع إزاحة خفيفة، وتقديم المحتوى فوق الشيء الذي يحتويه، كل هذه المبادئ الفنية، أدّت في النهاية إلى أن تكون فكرة الفضاء أو الفراغ أو الحيّز المحيط بالأشياء، فكرة محدودة، حيث تظهر الأشياء مسطّحة، وبدون أية إشارة إلى عمقها، وإن كان استعمال خط قاعدة أرضيّة المنظر، الذي يوحّد بين الأشكال والشخصيات، يمكنه أن يساعد في بناء الفراغ

المحيط بالمنظر، وفي أغلب الأحوال يكون الفراغ مقسمًا إلى طبقات متوازية أفقياً. أما المدد الزمنية، فتترجم عن طريق تقطيع أو تفكيك الحركات، في شكل وضع الحركات أو الإيماءات المتتالية، جنباً إلى جنب. وهناك كذلك الجمع بين الرسومات والكتابات الهيروغليفية، وهذا الجمع هو شيء أساسي لتنظيم وتنسيق الكتابة المصوّرة والرسوم.



منظر يبيّن اثنين من الفنانين أثناء عملهما
مقبرة (نب آمون)
دولة حديثة - أسرة ١٨
لندن - المتحف البريطاني

إلى اليمين هناك نحّات ينهي العمل في تمثال صغير لأبي الهول ، بينما هناك رسّام مصوّر يحمل بآلته ألوانه على حمّالة ، وينشغل في تلوين إناء بإتقان . ليست هناك أية تفاصيل محددة عن ورشة العمل ، لا عن جدرانها ولا عن تجهيزاتها ، وهناك العديد من الأواني حول الفنانين ، اللذين كانا قد صوّرا بشكل يتفق مع طريقة رسم الجسم البشري المتعارف عليها .

ثانياً : التقنيّات

إن التماثيل واللوحات الملوّنة غير المكتملة، تعطينا بيانات ومعلومات عن خطوات سير العمل. إذ يتم إعداد الحائط المسوّى والمشذّب، بواسطة إضافة طبقة من الجص أو من الجبس، ثم يتم عمل الشبكة (التي تشبه شبكة الرسم البياني) وهي التي تسهّل الرسم التخطيطي المبدئي، المنفّذ باللون الأحمر والمصحّح باللون الأسود. بعد ذلك يأتي النحّات الذي يبدأ في عمل تصميم تخطيطي للحدود المحيطة بالجزء الذي ينوي نحته، ويشذّب السطح داخل تلك الحدود، ويهذب النموذج الذي ينوي نحته. أحياناً كان هو نفس الفنان الرسام الذي يقوم أولاً بعمل الرسم التخطيطي المبدئي، ثم يُدخل هو نفسه التعديلات والتصحيحات عليه. وبعد إنجاز التصميم تضاف النصوص، إمّا بواسطة فنانين يعاونهم كتبة، وإمّا مباشرة بواسطة كتبة. يأتي بعد ذلك النقاش ليضيف الصبغات المذابة في الماء، مضافاً إليها المواد اللاصقة التي تزيد تماسكها، ويبدو أنه كانت هناك كذلك طبقة من مواد يمكنها أن تضيف لمعاناً، علاوة على حمايتها للألوان.

وبشكل عام كان كل المتخصّصين يعملون معاً في الوقت نفسه، ويستعملون نفس الأدوات البسيطة قليلة التعقيد (إزميل، مطرقة خشبية، أداة الصقل، وفرش للرسم)، وهناك كمية كبيرة من الشظايا الحجرية (الأوستراكا) التي تشهد بمهارة وحذق الفنانين ومساعديهم وصبيانهم، وهي الشظايا التي كانوا يسجلون عليها رسومهم التخطيطية المبدئية وتمارينهم. كان إنتاج اللون يتم بواسطة صبغات من أصول معدنية (أكسيد الحديد للون الأحمر، أكسيد النحاس للون الأزرق، الجبس للون الأبيض، فحم الخشب للون الأسود...)، مضافاً إليها راتنجات نباتية، أو بياض البيض، لزيادة تماسكها. استعمل الفنان المصري درجات اللون الطبيعية بشكل اتفاقي متعارف عليه، فمثلاً تلوّن بشرة الرجال بلون ترابي داكن، مقابل لون فاتح لبشرة النساء. وكذلك كان لكل لون معانيه، مثلاً اللون الأسود يعني الليل والموت والخصوبة ولون بشرة أوزوريس ولون التماثيل الجنائزية، أما اللون الأبيض فكان يمثل الطهارة والقداسة وكتان الملابس والرخام والفضة وبشرة نفرتوم وتاج مصر العليا، في حين إن اللون الأحمر كان لون تاج مصر السفلى والنار والدم والصحراء والإله ست، واللون الأزرق استعمل للسماء ولفيضان النيل ولبشرة آمون، واللون الأخضر للنباتات وللنماء ولعين حورس وللآلهة أوزوريس ووادجيت وحتحور، واللون الأصفر كان للشمس وللذهب وللخلود.



نُصُب (لوح تذكاري)
لرع حوتب من ميدوم
مقبرة (رع حوتب)
دولة قديمة - أسرة ٤
حجر جيري
ارتفاع ٧٩ سم
لندن - متحف بريطاني

الفصل الأول

من أصول الحضارة المصرية
إلى عصر بناء الأهرامات

- ميلاد الحضارة المصرية
  أو مصر ما قبل الأهرامات
  (من ٤٠٠٠ ق. م. إلى ٢٧٠٠ ق. م.)
- الدولة القديمة أو عصر الأهرامات
  (من ٢٧٠٠ إلى ٢٢٠٠ ق. م.)

أوّلاً: ميلاد الحضارة المصرية مصر ما قبل الأهرامات (حوالي من ٤٠٠٠ ق م إلى ٢٧٠٠ ق م)

حقبة نقادة

إن جذور الفن المصري تنغرز في العصر الحجري، ذلك العصر الذي أصبح فيه الإنسان خبيراً في قطع وتهذيب حجر الصوّان، ثم حاول كذلك أن يسجل على الحجر خيالات وأشكال الحيوانات الكبيرة آكلة العشب. لكن لم تظهر حضارة حقيقية في وادي النيل حتى حوالي ٣٨٠٠ ق م، وهي حضارة نقادة، وهو اسم موقع في مصر العليا حيث اكتشف الأثريون أكثر من ألفي مقبرة، كان محتواها الفاخر متواجداً في جبّانات أخرى بامتداد طول النهر. لم يكن التحنيط يمارس بعد، وكان الموتى موضوعين في حفر بسيطة، وبصحبتهم أشياؤهم المعتادة، التي يظهر فيها الإتقان الفني والأشكال الواضحة، مما يدل على إرادة الفنان ورغبته في أن تكون تلك الأشياء قطعاً فنية جميلة.

كان الفنان النقادي يمارس صنعة تعدين النحاس، ويعرف أسرار صناعة الخزف المزخرف (الفيانس)، وينتج فخارًا جميلا جداً مزيناً باللون الأحمر، وبحواف ذات لون أسود له انعكاسات معدنية، كان يعرف كذلك كيف ينحت الأواني (الفازات) من الحجر،وألواح الصلايات من الحجر الرملي، والتماثيل الصغيرة والأمشاط ومقابض الخناجر من العاج. الشيء اللافت للانتباه هو أن أسلوب هذا الفن يختلف كثيراً عما سيعرف فيما بعد بالفن الفرعوني، ولا يعلن هذا الفن النقادي عن الفن الفرعوني إلا في القليل.

لدينا عادة تقسيم هذا العصر إلى ثلاث مراحل، المرحلتان الأولى والثانية تتميّزان بنوعين مختلفين من الفخار المزيّن، الذي يمكننا أن نجد عليه نفس البرنامج من الوحدات والألوان، التي تتكرر نفسها من موقع إلى آخر.

ففي الفترة التي تسمّى حضارة **نقادة الأولى** (٤٠٠٠ ق م – ٣٥٠٠ ق م) نلاحظ تفضيل الرسوم ذات الزوايا، حيث تتتابع وتتعاقب الخطوط المستقيمة، والأشكال رباعية الأضلاع، والتعرجات بالزوايا الحادة (الزجزاج)، المرسومة بلون كريمي (بني فاتح) على أرضية باللون الطوبي، والموضوعات المعالجة ذات أشكال هندسية. وعندما يحاول الإنسان أن يصور تمساحاً أو فرس النهر (سيد قشطة)، فإن الحيوان يكون مرسوماً بشكل نمطي جداً.

بعد ذلك تأتي مرحلة حضارة **نقادة الثانية** (٣٥٠٠ ق م - ٣٣٠٠ ق م) حيث تأخذ أشكال الأواني في الاستدارة، وعلى الجزء المستديرمن بطن الإناء الفاتح اللون، يرسم الفنان باللون البني أو البنفسجي مناظر بها أشكال آدمية وحيوانات، يمكننا أن نرى عليها مراكب ذات مجاديف، تحمل مقاصير خفيفة، وتتحرك في منظر طبيعي غير محدد الملامح، ولكنه يشبه أمواج البحر، المنثورة عليه الأشكال المثلثة والغزلان والنعام والنباتات، وفي وسط هذا النوع من المناظر نرى أشخاصاً صغارًا مرسومين بشكل مبسّط، يبدون كما لو كانوا يخطون خطوة راقصة، أو كأنهم يأخذ بعضهم بأيدي بعض.



إناء بحافة سوداء
عصر نقادة ١ - بازلت
ارتفاع ٣٩ سم
باريس - متحف اللوفر

هذا الإناء على شكل البوق ، والمزيّن بأشكال محفورة حفراً غائراً ، يشهد بتقنية نشأت في السودان ، وهي تقنية الأواني الخزفية ذات الحافة السوداء ، التي كانت سائدة في عصر ماقبل الأسرات . ويتم إنضاج هذا النوع من الخزف ، بوضع الإناء الفخاري مقلوبا في الفرن ، بحافته إلى أسفل ، وعند الاستواء ، يدهن السطح الخارجي فقط ، بلون أحمر غير منتظم .

نجد نفس الإيحاءات في اللوحات الملوّنة في مقبرة هيراكونوبوليس، التي تعود إلى نفس الفترة : مراكب وأشخاص وحيوانات، طافية فوق سطح الماء، في محيط تغيب عنه قواعد المنظور.

أما تماثيلهم الأولى فكانت أقل من ٥٠ سنتيمترًا، وكانت قد تمّ تنفيذها باستعمال خامات سهلة التشكيل، مثل الطين المحروق (التراكوتا) والعاج والعظام، وكانت أشكال التماثيل النمطية، قريبة الشبه من أشكال الأشخاص المرسومين، مثل تلك المرأة المحفوظة في متحف بروكلين، التي ترقص واضعة ذراعيها بشكل دائري فوق رأسها، أو مثل أولئك الرجال الملتحين ذوي الوجوه المثلثة الشكل. أما النماذج الحجرية القليلة العدد فتكون في شكل أسنان وأنياب فرس النهر، المنحوت عليها أشكال تمثل هذا الحيوان.

ومع ذلك فإن الفنان المصري كان قد اعتاد منذ زمن طويل على نحت الحجر الرملي، مثل ألواح الصلايات المستعملة لأدوات التجميل، والتي كانت توضع داخل المقبرة، وكانت أثناء الحياة تستعمل يومياً في طحن المساحيق الحمراء، اللازمة لتخضيب الجفون، وكانت أقدم أشكال هذه الألواح هو الشكل المعيّن الممطوط، ثم إنها تأخذ كذلك شكل الإطار الخارجي المبسط لحيوانات مثل السمكة أو السلحفاء أو البطة، وتكون لهذه الأشكال عين مطعّمة بالقواقع.

كانت الفترة الأخيرة من عصر نقادة هي المسمّاة حضارة **نقادة الثالثة** (٣٣٠٠ ق م – ٣١٠٠ ق م)، وهي الفترة التي اكتشف فيها المصريون النحت البارز، الذي سيحتل مكانا مهمًا في العصور اللاحقة، ربما إنهم كانوا قد استعاروه من جيرانهم في الشرق الأدنى، الذين كانوا قد سبقوا في إتقان هذا الفن منذ ٦٠٠٠ ق م.

هذه التقنية الخاصة بالنحت البارز يستعملونها أولاً على أسطح محدودة، مثل مقابض السكاكين وألواح (صلايات) الحجر الرملي (والكوارتز). إن النماذج الأولى من مثل هذه الأعمال متقنة الصنعة إلى حد يدعو إلى الإعجاب، وتدل على أنهم كانوا قد أولوا موضوع دراسة هذه النماذج البحث اللازم، ففي لوحة مثل لوحة الصيد يدور النقش حول محيط القطعة، وفي لوحة الحيوانات الشبيهة بالكلاب ينتظم تماثل الأشكال حول محور رأسي، أو يعرض الموضوع في شكل سطور أفقية متوازية يعلو بعضها فوق بعض، مثل طابور عرض الحيوانات على أقدم مقابض الخناجر.



تمثال صغير لرجل بلحية
(رجل ماك جريجور)
عصر نقادة ٢
بازلت
ارتفاع ٣٩ سم
أكسفورد
متحف أشموليان

وقد حاول الفنان كذلك حلّ مشكلة صعبة، ألا وهي تقديم صورة الحقيقة ثنائية الأبعاد، ولا شك في أنه كان قد استلهم ذلك من فن بلاد ما بين النهرين، فهو يبدأ في إعداد مجموعة من الأعراف والقواعد المتفق عليها، بغرض أن يكون كل عنصر من عناصر لوحته ممثلا بالشكل الأقرب ما يمكن إلى ملامحه الحقيقية وصفاته.

ففي منظر المعركة الممثلة على سكين جبل العرك، لايتجاوز طول أي من المقاتلين سنتيميترين، وقد تمت معالجة الجسم البشري بالطريقة المصرية، الوجه جانبي، والحوض ثلاثي الأرباع، والأكتاف والعين في المواجهة. هذه التحفة الفنية تستبق الفن الفرعوني في نوع من الحدس. ترتيب الأشخاص في شكل سطور أفقية متوازية، يعلو بعضها فوق بعض، خلق تأثيرات التماثل والتطابق، مع قدر من الإزاحة الخفيفة بين الأشكال المصفوفة، هذا مع غيره من الأعراف الخاصة بموضوعات الرسم ستخلدها الأعمال الفنية عبر آلاف السنين.

نحن نستطيع أن نعثر على بعض هذه الملامح والمميزات، على الألواح الكبيرة المنحوتة التي تعود إلى نهاية عصر نقادة، ولنا عادة أن نعتبرها نذوراً (إكس فوتو) كانت توضع في المحاريب المقدسة، لتخليد ذكرى أحداث مهمة. على بعضها تظهر أسوار مسننة ومحزّزة، تشير بلا شك إلى المدن المحصّنة المفتوحة والمقهورة. وعلى بعضها الآخر هناك مناظر صيد، حيث تظهر حيوانات خيالية إلى جوار بعض دواب الصحراء.

أشهر هذه الألواح هو لوح الملك نارمر، الذي يستعمل كرمز لانتصار الملك، أفكارًا وتيمات ستصبح فيما بعد من الكلاسيكيات. الملك يظهر في شكل ثور يسحق رجلاً ممدداً على الأرض، ثم يمسك في قبضة يده أحد أعدائه من شعره، ويضع على رأسه مرة تاج الجنوب الأبيض، وطنه الذي جاء منه، ومرة أخرى يضع تاج الشمال الأحمر، وهى البلاد التي كان قد انتصر عليها مؤخّراً. هناك كذلك علامات هيروغليفية غير متقنة، تكتب الاسم الملكي، وتحصي عدد المهزومين. هكذا تعلن عن نفسها تلك الحضارة الجديدة، التي تتميّز بمولد الكتابة، وبالسلطة الملكية.



العصر التيني أو العصر العتيق
(الأسرتان الأولى والثانية)

حوالي سنة ٣١٠٠ ق م تدخل مصر إلى التاريخ. انتهى عصر ماقبل الأسرات بذلك الذي وصفناه مؤخراً بالانفجار الفرعوني، وتكوّن الأسرتان الفرعونيتان الأولى والثانية ما نسمّيه العصر التيني، حيث أشارت التقاليد المأثورة إلى مدينة تيس، بجوار مدينة أبيدوس، كوطن أم للحكام الجدد. في أبيدوس اكتشفنا مؤخراً مقابر جديدة، تأوي ملوك أسرة سابقة على الأسرة (صفر)، وبذلك فإن مولد المؤسسة الفرعونية بهذا الاكتشاف، يمكن أن يعود في الزمن قليلاً إلى الخلف.

تحت سلطة هؤلاء الحكام الجدد، أصبحت بلاد الجنوب وبلاد الشمال، تكوّن دولة واحدة، ولكن ذكرى هذه الثنائية القديمة، ستظل محفوظة خلال آلاف السنين، وإن كنا مانزال لا نعرف حتى الآن، إن كان هذا التوحيد قد تمّ بالطرق السلمية، أو باستعمال العنف، إلا إننا نعرف اليوم أن سكان الجنوب كانوا قد تمثلوا سكان الشمال الرعاة المزارعين، في مجال العمران والتعمير، وكذلك في مجال ظهور طبقة سائدة تحمل فكراً جديداً.

سكين جبل العركي
عصر نقادة ٣ - صوّان وعاج
ارتفاع ٢٥ سم
باريس - متحف اللوفر
إن المقبض منقوش على أحد وجهيه بمنظر معركة أرضية وبحرية ، وعلى الوجه الآخر منظر لصيد الأسود، التي يتغلب عليها (سيد الحيوانات الوحشية) هذا الموضوع هو من تقاليد الشرق الأدنى وإن كان معنى هذه النقوش لا يزال غير مؤكد .



ألواح مساحيق التجميل
مستند رمزي ووصفي



لوح نارمر
هيراكونوبوليس (نخن / بالقرب من إدفو)
عصر نقادة ٣
حجر الجرو واك
(الشيست سابقا)
ارتفاع ٦٤ سم
القاهرة - المتحف المصرى

هذا اللوح هو تكثيف لأغلب مبادئ الفن المصري ، فهو يجمع ما بين تقنية الحفر الغائر ، ووضع المناظر في خطوط أفقية بعضها فوق بعض رأسيا ، واحترام الطبقية السياسية في تصوير الأفراد ، وطريقة تصوير الشكل الآدمي ، وكذلك في موضوع انتصار الملك الذي يهشم أعداءه ويحطم القلاع

إن مظهر ألواح مساحيق التجميل، التي كانت على شكل المُعَيَّن الهندسي، أو على شكل الإطار الخارجي لجسم الحيوان، ثم على شكل الدرع المستطيل المحدّب، أو على شكل الهلال. هذه الألواح تزداد ثراء بداية من عصر نقادة ٣، بمناظر من نقوش غائرة تحترم الأعراف الفنية، مثل ظهور المحاربين المرتدين تنّورة بذيل حيوان، كما في لوحة الصيد، أو أن يكون الملك في شكل ثور يسحق العدو، كما في لوحة الملك الثور. دائمًا ما نجد على أحد وجهي اللوح المجموعة التي تسود، مع أسوار محززة ومسننة، وكتابات هيروغليفية، وعلى الوجه الآخر، الرموز الإلهية متصلة بعضها ببعض.

أما لوح نارمر الذي يأخذ شكل الدرع المستطيل المحدّب، الثنائي الوجهين، والذي تم العثور عليه في هيراكونوبوليس، فمكتوب عليه الاسم الحوري للفرعون، داخل (سيرخ)، وعلى كل جانب هناك رأس بقرة الإلهة حتحور. على أحد وجهيه نرى الملك، مصورًا بحجم ضخم، ومتبوعاً بحامل نعليه، يضع على رأسه التاج الأبيض، ويرتدي تنّورة مزيّنة بذيل ثور، وهو يضرب بمقمعته أو دبّوس قتاله، فوق رأس أحد أعدائه، ويسحق تحت قدميه اثنين من الأسرى. ثم نراه بشكل صقر وهو يُخضع الدلتا، المرموز لها برأس، وبدغل من البردي. وعلى الوجه الآخر، نراه متوّجًا بالتاج الأحمر، مصحوبا بحامل النعلين، وبكاهن، وبحملة أعلام الرموز، يمشي باتجاه أسرى مقطوعي الرءوس، وهناك نمران أو قطان وحشيّان رائعان مقيّدان بمقودين، يحيطان بالتجويف الأوسط للوحة. إلى أسفل نرى نارمر بشكل ثور، وهو يقتحم قلعة، ثم وهو يسحق عدوًا. إن وضعه للتاجين، يعلنه فرعون لمصر كلها.

إن كل تقاليد وأعراف الفن المصري موجودة هنا، وهناك كذلك الدليل على مولد الكتابة، هذا الدليل هو ذلك الشيء الذي يصور العلاقة الوثيقة التي تربط بين الصورة والكتابة. وهناك كذلك إدراج أو إدخال كل العلامات التي تدخل في تكوين الفضاء، أو الحيّز الذي يشغله التشكيل.



لـوح الثـور
أبيدوس - عصر نقادة ٣
جرو واك (شيست سابقا)
ارتفاع ٢٦ سم
باريس - متحف اللوفر

إن نقش هذا اللوح يمثل على وجهيه الملك في شكل ثور ، وهو يسحق أعداءه . على أحد الوجهين هناك أسير مقيّد بواسطة أيدي تعلوها رموز إلهية ، مثل ابن آوي (أوب واوات بمعنى فاتح بوابات العالم الآخر) ، وطائر أبي منجل (جحوتي إله الحكمة) ، والصقر (حورس إله الحماية) ، والمزلاج (مين إله الخصوبة)، وعلى الوجه الآخر أسوار قلاع محصنة مسننة ، تحيط بها علامات هيروغليفية .

إن أحد أهم تجديدات الفترة في مجال الفن، هو مولد العمارة العظيمة الحجم. إن أعمالاً مثل النصب التذكاري أو شاهد قبر الملك الثعبان، تحفظ لنا صورة قصره الذي اختفى حالياً. الواجهة التي كانت من الطوب، تُذكّرنا بالأسوار المحصنة المزودة بالأبراج الدفاعية، والجدران التي تُفتح فيها الأبواب المرتفعة، هي نوع من التتابع بين أجزاء تتقدم في الجدار إلى الأمام، وأجزاء أخرى تعود إلى الخلف، تتابع دقيق منظم، يعلوها جميعاً إفريز مزخرف (كورنيش).

في نفس هذا الوقت كان شعب ما بين النهرين يمتلك نفس هذا النوع من الجدران، ذات الأجزاء البارزة والأجزاء الأقل بروزاً، وحتى إن أمكننا إثبات وجود نوع من الاتصالات بين هاتين الحضارتين، فإن هذا لايعني بالضرورة، أن تكون إحداها قد استعارت هذا الأسلوب من الأخرى. يبدو الآن أن هذه الجدران كانت في الأصل، نوعاً من الإنشاءات البدائية المصنوعة من الحصير المجدول، والموصول بين أعمدة رأسية، وأنه قد تم تحويل هذا الشكل إلى بناء بالطوب،وهو الأصل فيما يعرف باسم، ديكور واجهة القصر، والذي كان في العصر الفرعوني يرمز إلى الملك الحيّ، وكذلك يشير إلى عالم الموتى.

الآن في بداية هذه الألفية الثالثة، وكما يحدث غالبًا في مصر، فنحن نعرف عن مستقرّات الموتى أكثر مما نعرف عن مستقرّات الأحياء. في نهاية القرن التاسع عشر اكتشف عالم الآثار الفرنسي (أميلينو)، في موقع أبيدوس، مجموعة من المقابر ذات نصب تذكارية أو شواهد قبور، تحمل أسماء ملوك الأسرة الأولى. ثم كانت هناك حفائر أخرى كشفت عن وجود حوالي ثلاثين جبّانة أو منطقة مدافن، تعتبر أهمها تلك التي تقع على هضبة سقارة، حيث دُفن أمراء ممفيس.

في أبيدوس تم حفظ مدافن فراعنة الأسرة (صفر)، وكذلك مدافن فراعنة الأسرة الأولى، الذين كتبت أسماؤهم على شواهد قبورهم الحجرية المرتفعة. أما ملوك بداية الأسرة الثانية (حتب سخم وي) و(رع نب) و(ني نتر) فقد دفنوا في سقارة، في حين إن آخر ملوك العصر التيني (بري اب سن) و(خع سخم وي) فقد دفنوا من جديد في أبيدوس.

وحول المقابر الملكية تتزاحم مقابر رجال البلاط. هم أيضاً لديهم شواهد قبور، ولكنها أصغر كثيرًا وغير متقنة الصنع، وكان لكلٍ من المقابر الملكية ومقابر الخاصة نفس الشكل الخارجي، على هيئة المصطبة، وهي كلمة عربية تعني دكّة للجلوس، وهي بناء له شكل شبه منحرف، ويوجد دائمًا أعلى سرداب الدفن حيث يرقد المتوفي. لكن لم تحتفظ أية مقبرة بهذه الأجزاء العلوية، هذه المصاطب. هذا عن الفورمة، أما عن الشكل الخارجي، فإن مقابر الملوك كانت أقرب إلى شكل الحصون، أو القصور الملكية، بأسوارها ذات الدخلات والبروزات، وكانت تدهن من الخارج بطبقة لون تجعلها تشبه السلال الملونة.

في القبر المنسوب إلى الملك (قا)، أمكننا تمييز مقصورة جنائزية، وهي التي تعلن مسبقاً عن المعابد الجنائزية التي ستكون لصق الأهرامات فيما بعد، وحول تلك المقصورة هناك حائط صغير يحمي محيطها. وكان السرداب الملكي يبنى في قاع بئر مربع أو مستطيل المقطع، قد تزيد مساحة سطحه عن مائة متر مربع، وكان الحيز المتاح في ذلك السرداب يقسم إلى حجرات صغيرة، بواسطة حوائط قاطعة من الطوب النيئ أو من الخشب، أما أرضية المكان وسقفه فهما من الخشب، الذي أحياناً يكون من أرز لبنان. وكانت الجدران الطوبية تلبّس وتكسى أحيانًا إما بالخشب أو بالبوص. ومع مرور الوقت زاد استعمال الحجر للعتبات السفلية والعلوية، ثم استعمل كذلك في المزيد من الأسطح، مثلاً أرضية سرداب (أوديمو) كانت ممهدة ومغطاة بالجرانيت، وجدران مقبرة (خع سخم وي) آخر ملوك العصر التيني، كانت مغطاة بالحجر الجيري.

كان المتوفى محاطًا بالمأكولات، وكذلك بأثاث على درجة كبيرة من الإتقان، يشير إلى ترف أولئك الملوك الأوائل، وكذلك إلى ترف بلاطهم. أواني طبخ من الطمي المحروق، تحمل أغطيتها أسماء الفراعنة. أوعية نفيسة من الألباستر أو من الكريستال أو الديورايت، أحيانًا تعلوها قشرة ذهبية، موضوعة بالمئات إلى جوار المتوفى. دعامات من العاج على شكل أقدام ثور. صناديق صغيرة. أدوات تجميل. حليّ. رءوس دبابيس قتال ومقامع من النحاس. مربعات لعبة الشطرنج من خزف الفايانس، بيادقها على شكل أسود. أدوات قتال من النحاس تشهد بالتمكن المكتسب في صياغة المعادن.

نحن نعثر على هذه المقابر التي تأخذ شكل المصاطب، بامتداد نهر النيل. تلك التابعة لنبلاء نقادة وطرخان وحلوان وأبى رواش، تتميز بحجمها الضخم، وتزيّن أحيانًا بالواجهات من الدخلات والبروزات. وكما في المقابر الملكية، فإن الحجر لا يلعب إلا دوراً مساعداً. بلاطات كبيرة مقامة رأسياً في حلوان، وتبليط أرضيات وأكتاف أبواب في أبيدوس وسقارة، إلا إنه يجب انتظار نهاية العصر التيني، حتى نجد في سرداب الملك (خع سخم) النموذج الأول للأحجار المتجانسة، والموضوعة صفوفاً في طبقات منتظمة. هذه التجديدات التقنية ربما كانت بسبب الحرص على الاقتصاد في المواد المكلفة. أما عقود القباب من الطوب النيئ، والقباب التي في شكل سقف يتراجع تدريجيًا طبقة خلف أخرى، هذه التقنيات لا تظهر إلاّ في المقابر الأكثر تواضعاً في العمرة وفي طرة.

إن الجبّانـات التينيـة المشهورة ببقاياهـا المعماريـة، كشفت أيضاً عن أشكال جديدة في فنون صناعة التماثيل، والنحت البارز أو الغائر، وكذلك فـي الفنون الصغرى، حيث أخرج المنقبون من باطن الأرض تماثيل، غالبا من الحجم الصغير، يشير فيها عدم الإتقان، إلى الصعوبة التي يعانيها الفنان في السيطرة على المادة. هل يكون هذا بسبب أن إحدى المواد المفضلة هي العاج ؟ نحن ندين للعاج بتمثال الملك المنحني المثير للعواطف (محفوظ في المتحف البريطاني)، بالإضافة إلى تماثيل نسائية صغيرة. إن التناقض شديد، بين صور النساء المدثرات بحزم، في معاطف ذات أشكال هندسية، والأشكال الأنثوية الرخيّة، والمجرّدة من الثياب، التي تحمل أحيانا أطفالاً يرضعون. ثم هناك تماثيل أطفال يجلسون القرفصاء، وحيوانات (قرود – حمير – أفراس نهر)، منحوتة في العاج والجرانيت والألباستر، وكذلك في مادة مزيج معدني من النحاس والقصدير له شكل الذهب.

وبين الأعمال الحجرية، يتميّز تمثالا الملك (خع سخم)، في مجموعة متحف القاهرة، أحدهما من الحجر الجيري، والآخر من مزيج الحجر الرملي والبازلت، وفيهما يظهر الملك جالسًا على عرش مكعّب، يتدثر بملابس طقسية، ويعلو رأسه تاج الجنوب، إذ يعبّر الملك هنا عن وضع المواجهة الصريحة الواضحة، الذي يميز التماثيل المصرية بشكل عام. الوجه المعبّر بدقة عن كوامن نفسه، يضع التمثال من مزيج الحجر الحجر الرملي والبازلت، بين التحف الفنية النادرة.



تمثال خع سخم
هيراكونوبوليس (نخن)
العصر التيني (أو الطيني
نسبة إلى اسم العاصمة)
أسرة ٢ - حجر جيري
ارتفاع ٦٢ سم
أكسفورد - متحف أشموليان

كان الملك خع سخم قد وضع في معبد الإله حورس تمثالين يمثلانه وهو جالس ، حسب نموذج الدولة القديمة ، لصورة الملك الجالس ، وعلى قاعدة التمثال هناك نص يتعلق باحتفال ما ، بحدث تاريخي غير محدد ، وتأكيد على القوة السحرية للسلطة الملكية ، النص يذكر ٤٧٢٠٩ أسرى من مصر السفلى .

وإذا كانت معرفتنا بفنون تلك الفترة غير مكتملة، فإن الوثائق الأثرية تكشف لنا عن أعمال مختفية. هناك مثلا قاعدتا تمثالين، بأجزاء محطمة من أقدام، من الخشب وبالحجم الطبيعي، تشهد بوجود تماثيل على صورة شخوص، منذ عصر الملك (قا). ثم إن الحوليّات الملكية الأولى تذكر تماثيل نحاسية.

فيما عدا الألواح المُحَزَّزة التي تخلد ذكرى انتصارات الملك، فإن النحت البارز أو الغائر، يزين النصب التذكارية وشواهد القبور، التي تخلد ذكرى المتوفي في القبور. هذه النصب التذكارية الملكية في أبيدوس (ونحن لا نعرف إن كانت تقام على شكل أزواج على جانبيّ مداخل مباني جنائزية) تكون في شكل بلاطات بقمة مقوّسة، تحمل اسم الملك مكتوباً داخل أسوار قصر. أجملها هو نصب الملك الثعبان، ويبدو أنه كان قد عثر عليه داخل مقبرته، وفيه الاسم الملكي مكتوب بواسطة شكل ثعبان كوبرا منتصب للهجوم، ويعلوه شكل الصقر حورس، حامي الملكية. إن بساطة ونقاء الرسم، والوضع المتجانس للعناصر، ودقة التفاصيل، تجعل من هذا النصب أثراً فريداً من نوعه، حيث تتجمع عناصر رزانة واعتدال الأسلوب، مع التحكم في الإزميل. أما النصب التذكارية الملكية الأخرى، فليست هناك قاعدة تحكمها.

أما فيما يتعلق بالنصب المنتسبة إلى الخاصة، فهي عادة أصغر حجماً، وتكون لها ملامح متباينة، من بلاطات بقمم مقوسة أو مستطيلة، تحدد اسم ولقب المتوفي، إلى ألواح رباعية الزوايا، تحمل صورة الوجبة الجنائزية، مع ذكر قائمة الطعام. كما أن النحت البارز أو الغائر الذي يزينها يمثل اختلافات لا يستهان بها، رغم أن القطع تعود إلى نفس الفترة الزمنية، فمن تخطيط مبدئي بالطرق لظلال الشخص، إلى النحت البارز أو الغائر الدقيق الصنعة.

ثم إننا نجد رهافة ودقة صنعة أفضل في قطع الأثاث، القادم من المخازن الجنائزية، فمن أواني طهو من الطمي المحروق، إلى أواني مائدة ثمينة من الألباستر، أو من الكريستال، أو من الديورايت، المكسوّة أحيانا بطبقة من الذهب. وقد أبانت القبور التينية كذلك عن مئات من الأواني المحتوية على تقدمات وقرابين. وقد تنافس الفنانون بمهارة، في إنتاج أشكال مرنة من الحجارة، لأشياء الحياة اليومية.وهكذا وجدت الكئوس المدهشة المصنوعة من مزيج الحجر الرملي والبازلت، ذات الحواف الملتوية مثلما لو كانت سلالاً مصنوعة من القش.

ومن بين الكنوز المدفونة في مقبرة الوزير (حماكا) في سقارة، توجد إسطوانات أو أقراص من حجر الدهن، مُكَفّتة بالألباستر، وتحمل صور حيوانات تتابع. كما أن قطع مختلفة قد نحتت في العاج، من صناديق صغيرة، إلى قطع بلي أو أسود صغيرة تستعمل كبيادق في ألعاب مختلفة، إلى أدوات تجميل، إلى دعامات قطع أثاث على شكل أقدام ثور. الغزلان الذهبية التي عثر عليها في نجع الدير. الأساور من الذهب والفيروز وأحجار كريمة ذات ألوان أرجوانية، التي عثر عليها في مقبرة (دجر) في أبيدوس، تشهد بمهارة صنعة الصيّاغ في ذلك الوقت، وتصوّر مقدّماً القوقعة الذهبية التي سيتم العثور عليها لاحقاً في مقبرة (سخم خت) من الأسرة الثالثة.



نُصُب تذكاري (شاهد) للملك الثعبان
أبيدوس – مقبرة الملك دجد
عصر تيني - أسرة ١
حجر جيري - ارتفاع ١٤٣سم
باريس – متحف اللوفر

إن وجود جزء سفلي غير منقوش في هذا الشاهد ، ثم شكل قالبه ، ثم الاتجاه الذي يتطلع إليه الصقر ، يجعلنا نعتقد في وجود شاهد آخر شبيه به ، أي إنهما في الأصل شاهدان اثنان ، كانا موضوعين على جانبيّ مدخل . ومع ذلك فنحن نعرف أنه كان قد تم العثور على هذا الشاهد في حنية داخل مقبرة.

ثانياً : الدولة القديمة
عصر الأهرامات
(من ٢٧٠٠ ق م إلى ٢٢٠٠ ق م)

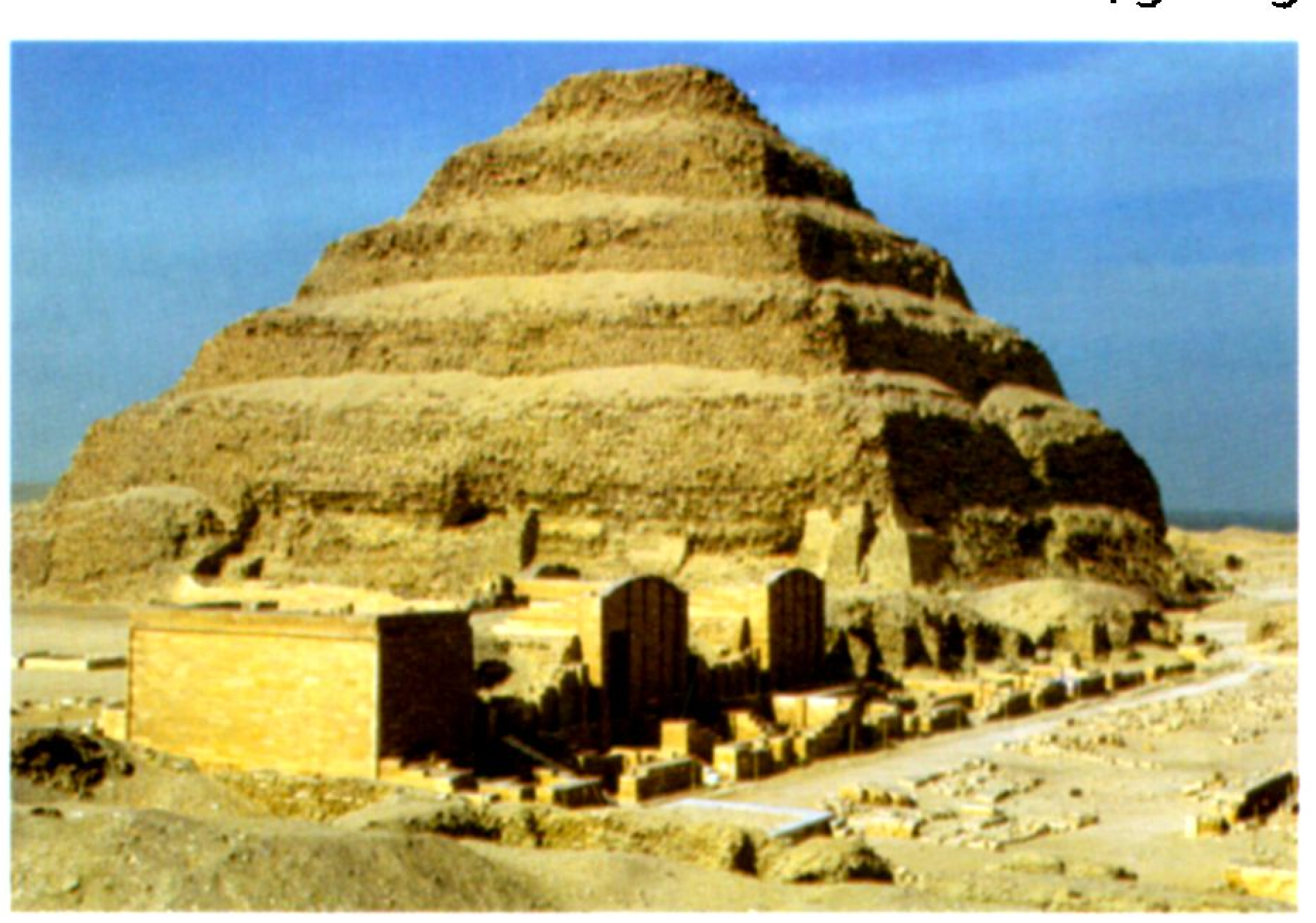
الأسرة الثالثة مولد العمارة الحجرية : حكم زوسر

مع زوسر، أول ملوك الأسرة الثالثة، يُفتتح عصر الصروح الحجرية،ولأول مرة كذلك تتخذ المقبرة الملكية شكلاً يميزها عن غيرها من مقابر الخاصة، هو شكل الهرم، الذي يكتمل بناؤه بإضافة مجموعة من المباني المخصصة لبقاء الملك على قيد الحياة.

إنه فوق هضبة سقارة، بالقرب من ممفيس العاصمة الجديدة، حيث بُني الهرم الأول. لقد حفظ لنا التاريخ ذكرى المعماري العبقري الذي اخترع البناء باستعمال قطع حجارة موحّدة الشكل. (ايمحوتب) اسمه، محفور على قاعدة تمثال لزوسر، وعبر آلاف السنين تناقلت الأجيال تعاليمه. كان رئيس كتبة، وسيصبح في العصر المتأخر، مساوياً لـ(ايسكيليبيوس) إله الشفاء.

في السابق، كان معماريو العصر التيني قد استعملوا الطوب النيىء ، في استنساخ الشكل الخارجي لمبان من الخشب، وأخرى من البوص أو من النباتات المجدولة. فكرة استبدال الطمي بكتل حجرية أجمل وأطول بقاءً، تفتح الطريق أمام عمارة جديدة. وإذا كانت المقاييس والمعايير متقاربة في البداية، فإن الانتقال من مادة إلى أخرى يؤدي إلى مشاكل فنية، يصلنا صداها في تصميم جانب منحنى سقف، في نفس الموقع، في سقارة.

وبالإضافة إلى الاستعمال النمطي المستمر للحجر الجيري، فإن مقبرة زوسر تتميز عن غيرها من مقابر أسلافه، بنسبها الضخمة، وبشكلها الذي كان على ما يبدو، قد تمّ تخيّله وتصوّره على خطوات. وقد تم صنع هذه المقبرة من كتل حجرية مكسوة بطبقة من الحجر الجيري الناعم. إنها تقف في وسط نطاق مكان محاط بسور، يحدد المساحة الكلية للمكان بخمسة عشر هكتاراً.



المجموعة الجنائزية لزوسر في سقارة
دولة قديمة ـ أسرة ٣ ـ فترة حكم زوسر
الهرم والمعبد الاحتفالي (الحب سد)
في الموقع

إن البناء التحتي (أسفل الهرم) معقد ، ففي المصطبة الأصلية التي بدأ بها البناء ، كان هناك دَرّج (سلم) يقود إلى كهف للدفن ، محاط بحجرات تستعمل كمخازن ، يقود هذا الكهف إلى حجرات الدفن في جناح هاص ، تزينه النُصُب التذكارية الجنائزية (شواهد القبور) ، إلا إن التوسّع الذي حدث في البناء ، أدّى إلى تحويل البناء فيما بعد إلى الشكل الهرمي ، وأدّى كذلك إلى ضرورة إضافة مدخل جديد ، من المعبد (الجنائزي) بواسطة مجموعة من الممرات .

في الأصل كان هذا الهرم عبارة عن مصطبة مربعة، طول ضلعها ٦٠ مترًا، وقد تمّت توسعتها لتضم مقابر عائلية. من هذه الكتلة الأصلية، وبالإضافات فوقها، خلق ايمحوتب أربع درجات، ثم اثنتين أخريين، ليصل إلى درجاته الست، التي ترتفع في اتجاه السماء، مكوّنة الهرم المدرّج الأول. قاعدته تبلغ ١٠٩ أمتار من جهة، و١٢١ مترا من جهة أخرى. هذا السلّم العملاق، الذي يرتفع ٦٠ مترًا، كان يمكن رؤيته من مسافات بعيدة. هذا السلم العملاق، انعكاس لتصوّرات عن العالم الآخر، يدعو روح الملك المتوفي، إلى اللحاق بالنجوم التي لا تفنى، حتى تجد الروح مكانا لها بين النجوم .

إن الشكل الخارجي لهذا البناء الضخم، يُذكّرنا كذلك بالتل الأزلي، الذي بزغ فوقه قرص الشمس، وهذه الصورة هي استدعاء لنظرية خلق العالم، كما كانت تدرس في هليوبوليس، وهي كذلك إشارة إلى الطريق الذي تقطعه الشمس بدون توقف، ويبحث فيه المتوفي عن التوحّد بها.

أما السرداب أسفل الأرض، فيحتوي على المخازن التي وهبتنا آلاف الأواني من الألباستر، وكذلك هناك شقة تتكون من بضع حجرات، مكسوة جدرانها بخزف الفايانس الأزرق الرائع، وعلى جدار من الحجر الجيري، هناك نحت بارز دقيق، يصوّر الملك وهو ينجز بعض الأعمال الطقسية، والعلامات الهيروغليفية المصاحبة لهذا النحت، على درجة عالية من الدقة. مناظر شبيهة توجد كذلك في (المقبرة الجنوبية) التي تتبع الأبنية الملاصقة للهرم، وهي الأبنية التي يحيط بها سور ضخم، يرتفع عشرة أمتار، استعملت في بنائه كتل من الحجر الجيري، تم قطعها وتسويتها بعناية. هذا السور مزوّد بتحصينات، ولا يفتح فيه إلا باب واحد، يقود الداخل إلى ممر مدهش، وهو ممر ذو أعمدة مُحَزّزة طوليًا بقنوات، ويؤدي هذا الممر إلى فناء كبير، يحدّه من الغرب السور الرائع المزيّن برءوس الكوبرا. حول الهرم تمتد المخازن، ومجموعة من المباني الشعائرية، بعضها مفتعل وغير حقيقي.

إنه من المذهل أن نرى، كيف أن استعمال الحجر، يمكن له أن يخلّد، الأشكال الموروثة من العصر الذي كنا نبني فيه، مستعملين جذوع الأشجار والبوص والجدائل النباتية والطمي. أسقف المقاصير المقوّسة. الأعمدة الصغيرة المبيّتة والمغيّبة في الجدران، والتي كانت تمثل في الأصل جذوع النباتات، أو حزمًا من سيقان تلك النباتات. الأفاريز المستوحاة من الأشكال النباتية. الحواجز النباتية بطول الحوائط. جذوع الأشجار الكاملة الاستدارة المزيفة المنحوتة في الأسقف. ومع ذلك فإن كل هذه العناصر مقدّمة بدون خشونة في الذوق أو جلافة أو تردد أو تخبّط.



تمثال زوسر

سقارة - سرداب (ممر سري) للمعبد الجنائزي - دولة قديمة أسرة ٣ - ارتفاع ١٤٢ سم القاهرة - المتحف المصري

كان قد تمّ إخفاء هذا التمثال في حجرة عمياء (بدون نوافذ) ، بُنِيَت بالقرب من مدخل المعبد ، وعلى نفس محور جناح الدفن ، المنحوت في البناء التحتي للهرم .

وإذا كانت الأعمدة التي تبرز فجأة من الأرض، مثلما تفعل النباتات في الطبيعة، مازالت تتردد حتى الآن في مغادرة مكانها التي تبيّت فيه داخل الجدران، فإن هذه الأعمدة تقدّم تنويعات متعددة : أعمدة مجزّعة محزّزة بقنوات طولية، أعمدة بدون تيجان شبه الدُورية، أعمدة تعلوها تيجان بشكل زهرة البردي. ومن العناصر الأخرى الموروثة من العمارة الخفيفة، هناك مثلا الإفريز ذو الحلق، والأطواق عند الزوايا، ومصفاة الشوائب في أطراف القنوات والتي تنحت لأول مرة من حجر طرة الجيري الناعم.

تمّت إعادة بناء المقر الأبدي للملك زوسر، بعد صبر طويل، وتحت إدارة معماريين فرنسيين، وهو يقف اليوم كما كان تمامًا واقفا منذ ٤٥٠٠ سنة، ويمكننا الآن إبداء الإعجاب ببياضه الشاهق في تلك الصحراء القاحلة، صحراء سقارة.

يتصل الفرعون بعالم الأحياء، بواسطة تمثال محبوس، داخل مقصورة صغيرة مبنية، في قاعدة الهرم. يستقبل هذا التمثال، عن طريق فتحتين ضيقتين، النفس الذي يعيد إليه الحياة، يهبّ مع ريح الشمال. هذا التمثال من الحجر الجيري الملوّن،كانت عيناه مجفتين ومطعمتين بمعدن ما، إلا إنهما قد اختفيتا الآن. هذا التمثال هو أول تمثال لشخصية ملكية بالحجم الطبيعي، ويلفت الانتباه بالتعبير القاسي لهذا الوجه الجاف، ذي الوجنتين البارزتين، والفم السميك. هذا الملك يظهر هنا، في نفس الوضع الذي ظهر فيه سلفه (خع سخم)، بوضع غطاء الرأس ذي اللونين (نِمِس)، وباللحية الطويلة، وهما رمزان ملكيان.







تماثيل نيسا وسبا
غالبا سقارة - دولة قديمة
أسرة ٣ - حجر جيري
ارتفاعات ١٦٥سم و ١٥٤سم و١٦٩ سم
باريس - متحف اللوفر

من المؤكد تقريبًا، أن هذه التماثيل (اثنان لرجل وواحد لامرأة) قادمة من نفس المقبرة، وتمثل زوجا وزوجة، وذلك يمكن إثباته بطراز التماثيل وشكلها، وبالمادة المستخدمة، وبوجودها معًا، وكذلك بمحتوى النص . حسب الأعراف السائدة فإن قدميّ المرأة ملتصقتان، في وضع ثبات تام، وبدون أية حركة، وأما الرجل فهو في وضع السير، بقدمه اليسرى إلى الأمام .

إن التماثيل المعاصرة لتمثال زوسر، تلك التماثيل النادرة لشخصيات من الخاصة، استلهمت بوضوح هذا النموذج الملكي. هناك مثلا تمثال من الجرانيت، لشخص جالس على مقعد مكعّب، واضع يده اليمنى على ركبته، في حين أن يده اليسرى تمسك ببلطة حادة معقوفة، ترمز إلى حرفة بناء السفن التي كان يمارسها. الرأس ذو النسب الأكبر من نسب باقي الجسم، المستقر مباشرة على الأكتاف، والأطراف الضخمة. والأطر الخارجية لشكل ملابسه، وتفاصيل جسمه، وغطاء رأسه، كلها محددة بعناية ودقة. إننا نجد نفس هذه الملامح في تمثال (حتب دجد اف) الذي يمكن أن يكون قد تمّ نحته قبل ذلك بمائة عام، إلا أن وضع الجسم هو الاختلاف الوحيد، إذ إن ذلك الكاهن كان قد تمّ تمثيله راكعاً على ركبتيه، في وضع توسّل وتضرّع .

هناك تمثالا (سي با) وزوجته (نيه صا) اللذان يتكونان من الحجر الجيري الملون، وهما كذلك يحفظان نفس هذه التقاليد القديمة، المتعلقة بوقوف الشخصيات في مواجهة الرائي، والرجل الذي يقدّم ساقه اليسرى، في حين تحتفظ المرأة بساقيها بدون حركة، واضعة ذراعها الأيسر على صدرها، في أوضاع ستظل كلاسيكية طوال العصر الفرعوني. ويبدو الفنان النحات كما لو كان غير واثق تمامًا من تقنياته، إذ لم يجرؤ على تفريغ الجزء الواصل بين ساقيّ الرجل (سي با) ، ووضع عصا الملك لصق جسم الرجل الذي يلوّح بها إلى الأمام.

إن مصطبة (حسي رع) أحد كبار موظفي ونبلاء عصر زوسر، تشير إلى التقدّم الذي حققه الفنان المصري، في فنون النحت البارز والتصوير الملون، فإن الإحدى عشرة حنية الموجودة في داخل مصطبته، كانت مزيّنة بألواح خشبية منحوت عليها أشكال المتوفي، نحتًا بارزاً شديد الدقة والرهافة، يصوّر بشكل واقعي جداً (حسي رع) وهو يمشي، أو وهو يجلس أمام وجبة جنائزية، بوجهه القاسي، وغطاء رأسه المجعّد، بالإضافة إلى تفاصيل ملابسه وصولجاناته، والمواد التي يستعملها في الكتابة، وهي الحرفة التي كان يمارسها. نجد نفس هواجس الدقة والرهافة تلك كذلك، في التصاوير الملونة التي تزين ممر المصطبة، وكذلك فإن الأثاث الذي وضع في متناول يد المتوفي، يشير إلى مدى الاهتمام والتدقيق الذي أحاط هذه العملية، حتى في شكل الألياف والعقد الخشبية .

الأسرات الرابعة والخامسة والسادسة

أولاً : الأهرامات والمعابد

إن ملوك الدولة القديمة، في بحثهم الدائب عن الخلود، قد أقاموا أكبر المنشآت المعمارية في التاريخ : الأهرامات، التي تدفع إلى الإعجاب، الذي بقدر ما يكون بفضل جرأتها التقنيّة، بقدر ما يكون كذلك بفضل مثاليتها الجمالية. ولكن قبل الوصول إلى مرحلة الالتزام بنفس القواعد الفنية في أهرامات الجيزة، فإن المقابر الملكية عرفت أشكالا مختلفة. مثلا مقابر سقارة وزاوية العريان، التي بناها الفراعنة الذين خلفوا زوسر على عرش مصر، كانت لا تزال عبارة عن (سلالم للعمالقة) ، والهرم الأخير من هذا النوع، هرم ميدوم، تم تعديله بعد ذلك. وفي دهشور، بنى (سنفرو) والد خوفو هرمًا، بدرجتي ميل مختلفتين، وهو الهرم الذي يشبه في شكله، شكل قمة مسلة. لا نعرف لماذا بنى نفس هذا الملك مقبرة أخرى إلى الشمال من هذا الهرم، هذه المقبرة الأخرى هي أول هرم حقيقي، ومنذ ذلك الوقت والفراعنة يبنون، في الجيزة وسقارة وأبى صير، أهرامات شبيهة، ترتفع نحو السماء.

هل ينبغي أن نعتقد أن هذا التطور، هو بحث المعماريين عن الدقة في الشكل والضبط في المتانة، حتى يتمكن البناء من مواجهة الزمن ؟ أم أن هذه الأهرامات هي دلالة على التحول في المعتقدات الدينية، بدليل أن السلم الصاعد إلى السماء كان هو سبيل الملك المتوفي للحصول على مكانه بين الآلهة ؟ أم إنهم أرادوا بهذه الأهرامات الرمز إلى التل الأزلي الذي ولد عليه إله الشمس ؟ أو ان الهرم هو حزمة الأشعة التي تنتشر فوق جسم الفرعون المحنط لتدمج المتوفي في الكون ؟ من الصعب الإجابة، وذلك حيث إن الملوك بعد زوسر، لم يضعوا أية كتابات محفورة على جدران السراديب الملكية.



المجموعة الجنائزية للملك خفرع في الجيزة
دولة قديمة - أسرة ٤ - حكم خفرع - أبوالهول وهرم خفرع - وهرم منقرع في الموقع

أبو الهول عند المصريين يكون في شكل حيوان مهجن، بجسم أسد، وبرأس أحد ملوك البشر، وأبو هول الجيزة، المتفرّد بحجمه، عبارة عن صخرة منحوتة، اعتقدنا لفترة طويلة أنه يمثل خفرع، أما الآن فإن الاعتقاد هو أنه يمثل خوفو . هو حارس الجبّانة الملكية، الذي سيصبح فيما بعد حورس (حارس) الأفق في الدولة الحديثة .

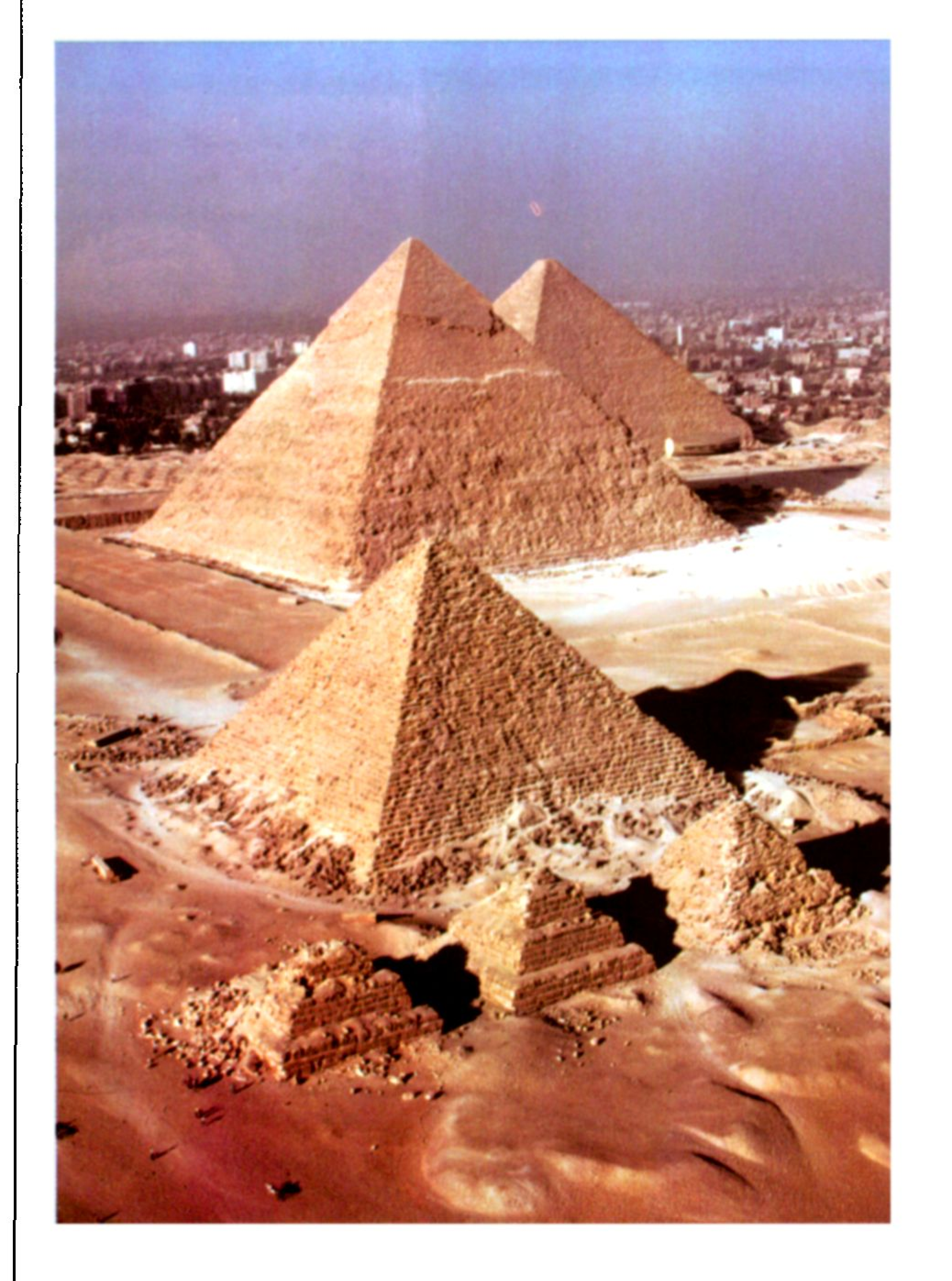
الأهرام - بناء متطوّر



المجموعة الجنائزية لسنفرو
دولة قديمة - أسرة ٤ - هرم ومعبد جنائزي
في الموقع

إن خطة بناء هذه المجموعة، من هرم ومقصورة جنائزية وطريق صاعد، تكوّن النموذج الأصلي الأول، الذي احتذته معظم المجموعات الهرمية اللاحقة، حتى نهاية عصر الدولة الوسطى.

الهرم هو الشكل المحدد، والوحيد من نوعه تقريبا، للمقبرة الملكية حتى بداية الدولة الحديثة. ولكن قبل الوصول إلى الكمال والاكتمال المتمثل في أهرامات الجيزة، خاصة في الهرم الأكبر الذي لم يبن إلا ليحتوي مومياء الفرعون خوفو، وأثاثه الجنائزي، فإن المعماريين كانوا قد تركوا في المنطقة المنفية (نسبة إلى منف – ممفيس)، آثارا صريحة واضحة للعيان، تدل على بحثهم المستمر عن، وترددهم في الوصول إلى، الحجم الهندسي المثالي.
في بداية الأسرة الثالثة، يبني المعماري ايمحوتب في سقارة، أول هرم معروف، مخصص للفرعون زوسر (دجد سر). إن فن العمارة يبتكر الجديد، وذلك بالاستعانة بخامة أبدية، ألا وهي الحجر الجيري، الذي سيصبح بديلا عن الطوب النيئ، وكذلك بالاستعانة بشكل معماري جديد لم يسبق استعماله من قبل، وهو الناتج عن وضع ست طبقات، بعضها فوق بعض، فوق المصطبة الأصلية المربعة، والتي كانت قد تم توسيعها. حتى الآن كانت أكبر المقابر هي المصاطب، التي كان جزؤها العلوي المائل لا يتعدّى أبدا مستوى سطح الأرض.
على نموذج زوسر، كانت الأهرامات التالية، في سقارة وزاوية العريان، ثم في ميدوم، قد بنيت على شكل درجات أو شرائح متتالية. هرم ميدوم الذي ينسب إلى سنفرو، نتج عن زيادة النواة الابتدائية، بإضافة ست طبقات من الحجر الجيري، بزاوية ميل ٧٥ درجة. كان هذا ميلا شديدًا، وغير ثابت، وهو الذي كان قد تسبب غالبًا ، في انهيار الإضافة بأكملها، ربما حتى أثناء البناء. إنها نظرية كارثية، ولكنها قابلة للاعتراض. إلا إن خطة بناء داخل الهرم، بالمدخل إلى الشمال، وبتجهيز سقف حجرة الدفن، بشكل يتكون من طبقات متدرجة، تتقارب وصولا إلى السقف، هذه الخطة أصبحت مدرسة في البناء. هذا في الواقع هو الاختيار الذي قامت عليه خطة عمل بنّائي هرميّ دهشور، وهما الهرمان المشيّدان للفرعون سنفرو، في بداية الأسرة الرابعة.



المجموعات الجنائزية لخوفو وخفرع ومنقرع بالجيزة
دولة قديمة - أسرة ٤
هرم خوفو الكبير
هرم خفرع
هرم منقرع وتوابعه
في الموقع

إن هذه الأهرامات تبدو كما لو كانت أكواما هائلة من الكتل الحجرية، وقد حرمت هذه المجموعة الهرمية من كسوتها الخارجية الأصلية، التي كانت مكوّنة من حجر جيري نقي من محاجر طرة، فقط قمة هرم خفرع ما زالت تحتفظ بكسوتها، وهو ما يسمح لنا بإمكانية تخيل هذه الأهرامات بأسطحها الملساء، وهي تعكس الضوء الذي كان يمكن رؤيته، على مسافات بعيدة في الريف المتاخم، ثم إن هرم منقرع هو الوحيد الذي يحتفظ حول قاعدته، بجدار من كتل الجرانيت الوردي غير المصقول.

إلى الجنوب من هذا الموقع، كانت هناك محاولة لبناء هرم منتظم، انتهت بالفشل، إذ إنه كان هناك تهديد من الناحية البنائية، أجبر المعماريين عند منتصف ارتفاع الهرم، على تغيير زاوية ميل البناء من ٥٤ درجة إلى ٤٣ درجة. هذا الهرم ذو زاويتيّ الميل الذي يسمى الهرم ذو الشكل المعيّن أو المنحني. يمتلك طبقة كساء خارجي أكثر صلابة ومقاومة، تم تثبيتها في شكل طبقات أو مداميك أفقية. أما البناء التحتي المعقد، فيتكون من مدخلين إلى الغرب وإلى الشمال، يقودان إلى حجرتين لكل منهما سقف من النوع المتدرِّج في شكل طبقات متدرِّجة، تتقارب من بعضها بدءاً من الجانبين، وفي اتجاه قمة السقف حيث تلتقي، ولهذا السقف في كل من الحجرتين دعامات جانبية رأسية.

والى الشمال من هذا الموقع، كانت هناك المحاولة التالية، وهي التي أدّت إلى بناء أول هرم كامل مكتمل بدون عيوب، وبزاوية ميل ٤٣ درجة. الممر الذي يقع مدخله في الواجهة الشمالية، يؤدّي إلى حجرتين أماميتين، وهما تؤدّيان إلى حجرة الدفن، والحجرات كلها بأسقف من النوع المتدرِّج. من الآن فصاعدا، تأخذ المقبرة الملكية هذا الشكل المكتمل، ولكن بدون أن تكون معزولة، إذ سيكون الهرم مندمجًا في مجموعة هرمية، تتكون من معبدين، أولهما معبد الاستقبال (الأسفل)، وثانيهما المعبد الجنائزي (الأعلى)، وهما المعبدان اللذان يتصلان بطريق صاعد هابط.

لو أن أهرامات الجيزة بفضل حجمها، تظل أشهر الأهرامات، فإن خطة بنائها الداخلي تستقر وتثبت، كنمط وحيد للبناء الداخلي، في الأهرامات التالية، للأسرات الخامسة والسادسة، ولكن بأبعاد أكثر تواضعًا. هذه الخطة الداخلية تبدأ من مدخل الهرم المؤدي إلى ممر، أو طريق نزول داخل جسم الهرم، محاطا من جانبيه بدعامات رأسية، ومؤديًا إلى جناح يتكون من حجرات ثلاث، تقود إحداها إلى الأخرى، الأولى سرداب، والثانية حجرة أمامية، والثالثة حجرة دفن مزيّنة بنصوص الأهرامات، وهي النصوص المهمة التي ابتكرت في عصر أوناس.



هرم أوناس
سقارة - دولة قديمة - أسرة ٥
حكم أوناس - حجرة الدفن
والحجرة المؤدية إليها
جدران منقوشة
بنصوص الأهرامات
في الموقع

إن أوناس هو أول ملك، منذ زوسر، يزين وينقش حوائط حجرة دفنه، وهو مبدع فكرة نصوص الأهرامات، وهي الفكرة التي ستعود إليها كل الأهرامات، حتى نهاية الأسرة السادسة . هذه النصوص تزين جدران الممر، وجدران حجرة الدفن، أما السقف المقبى فتزينه نجوم السماء .

لا تظهر الكتابات من جديد إلا في زمن (أوناس) ، حوالي سنة ٢٣٥٠ ق م ، وهي الكتابات التي عرفت باسم (متون الأهرامات) ، وهي أقدم كتابات دينية معروفة ، وتجمع بين العبارات السحرية، والأناشيد الدينية، والطقوس والشعائر، والأساطير، وكل ذلك بخلو بال تام من موضوع التجانس العضوي. لكن هناك كتابات قديمة، بكلمات مهجورة لم تعد تستعمل، تصعب ترجمتها، يمكن أن يفهم منها أن الدور الذي يلعبه الهرم، يعتبر خطوة لا غنى عنها، في سبيل عودة الملك إلى الحياة. هذا التراكم العجيب لكل تلك الكتل الحجرية، يعتبر الحصن الذي يحمي جسم الملك المتوفي، ومنه تستطيع روح الملك، أن تطير لتلحق بركب إله الشمس.

إن المعمار الداخلي للهرم بسيط. ممر يبدأ من الواجهة الشمالية للهرم، ويقود إلى حجرة الدفن، حيث ترقد المومياء في تابوت. بيد أنه فيما يتعلق بخوفو، فقد اتخذت احتياطات إضافية، تتعلق بترتيب ثلاثة أماكن، كان أوّلها تحت الأرض. داخل الكتلة الحجرية الصمّاء، يتم إعداد ممرات ومدارج ومنحدرات، ضرورية لكل من الحركة والتهوية. وبمجرد انتهاء مراسم الجنازة والدفن، يتم إغلاق هذه الممرات، بواسطة كتل جرانيتية لا يمكن اختراقها، وذلك لمنع الدخول إلى السرداب. ولكن للأسف تم التحايل على ذلك منذ الأزمنة القديمة، بواسطة نبّاشي القبور.

حتى الأرقام نفسها، لا تعطي إلا فكرة مبسطة عن الأحجام الضخمة للأهرامات. أكثرها ارتفاعاً، والذي يحمل اسم (أفق خوفو)، وهو المستقر الأخير لهذا

الملك ، يرتفع ١٤٦,٥ متر، وطول الجانب ٢٣٥ مترًا، وزاوية ميل قدرها ٥١ درجة و ٥٦ دقيقة، أما هرم خفرع والذي لا يقل ضخامة، فهو يرتفع إلى ١٤٣,٥ متر، وطول الجانب ٢١٥,٢٠ متر، وزاوية الميل ٥٢ درجة و ٢٠ دقيقة. ومع ثالث أهرامات الجيزة يبدأ زمن الآثار المتواضعة نسبياً، الارتفاع ٦٢ مترًا، وطول الجانب ١٠٨,٤ متر، وزاوية الميل ٥١ درجة.

الوجوه الأربعة للأهرامات، يتجه كل واحد منها، إلى واحدة من الجهات الأصلية الأربعة، مع عامل خطأ لا يتعدّى ١٠ دقائق. إننا نندهش جدا عندما نجد نفس الدقة، في حساب المستويات والأبعاد، فهناك فرق أقل من سنتيمترين فقط، بين مستوى نقطتين تقعان على خط قاعدة هرم خوفو، وهناك فرق أقل من ٢٠ سنتيمتراً بين طولَيّ وجهين من الأوجه الأربعة لنفس الهرم. هذه النتائج تشهد على معرفة عميقة، بعلوم الحساب والهندسة.

هناك حلول عديدة تم اللجوء إليها، لضمان تماسك الملايين من كتل الحجر الجيري الخشن، التي تكوّن جسم الهرم. هذه الحجارة مرتبطة بنوع من الملاط الطيني، ثم انها موضوعة في طبقات أفقية تميل إلى الداخل. ويمكننا أن ندرك بطريقة أفضل عملية التنفيذ، عندما نعرف أن كتل الطبقات السفلية، يصل ارتفاعها إلى ١٥٠ سنتيمتراً، في هرم خوفو. لكنه فقط هرم منقرع الذي احتفظ بطبقة من كسائه الخارجي، ذلك الكساء الجرانيتي المقطوع الحواف بدقة، والمرصوص بعناية.

إن أسقف الحجرات والممرات، تحت وزن كتلة الحجر التي تعلوها،يمكن أن تكون مهددة بخطر الانهيار، وللاستجابة لهذا الخطر، فإن مهندسي سنفرو كانوا قد بنوا أسقفا ذات قباب مرتفعة، بحوائط جانبية تتدرج منسحبة في اتجاه القمة، فعل مهندسو خوفو نفس الشيء، في الممر العظيم الصاعد إلى حجرة الدفن. السقف الأفقي لحجرة الدفن العلوية، تم تخفيف ضغط وزن الحجارة عليها، عن طريق عمل حجرات تخفيف ضغط، تتكون من بلاطات كبيرة يمكن أن تستعمل كدعامات، وقد تم اللجوء إلى هذه التقنية نفسها في عصور أسرات لاحقة.

ليس بوسعنا إلا الإعجاب، عندما نفكر كيف أن هذه المباني الجليلة، قد بنيت بالأيدي العارية، خلال حوالي عشر سنوات، بحشد من العمال، الذين لم يكونوا يعرفون الا الأدوات الحجرية والنحاسية، وكانوا يجهلون استعمال العجلة، والرافعة ذات البكرة.ولكننا يجب أن نتخلى عن الأفكار الروائية، التي ازدهرت منذ القدم. إن الأهرامات لم يقم ببنائها، آلاف العبيد المنحنين تحت سياط الطغاة. ولفهم الروح التي كانت سائدة عند البناء، يجب أن نعود إلى زمن بناء الكاتدرائيات، إلى الزمن الذي كان فيه الحماس قادراً على استثارة شعب بأكمله. إن هضبة الجيزة كانت تجتذب، جماهير الفلاحين الخاملين، في وقت الفيضان.

هذا الفيضان الذي كان يسمح بتسهيل عملية نقل الكتل الحجرية الضخمة، إلى مكان العمل. كانت المراكب تنقل حجر طرة الجيري، وكذلك الجرانيت الذي سيغطي حجرة الدفن من الداخل، أو الذي سيكسو الهرم من الخارج، وكذلك البازلت والديورايت الداكن المخصصين لعمل التماثيل. وبعد أن تكون هذه الأحجار قد وضعت على زحّافات، تجرّ فوق جذوع الأشجار المستديرة، لتصل إلى المنحدرات المبنية بالطمي، والتي كانت تغطي جوانب البناء الهرمي الوليد. كان ينبغي ترطيب هذه الزحافات بسكب السوائل باستمرار، وبذلك تسهل عملية الصعود. كانت هذه الزحّافات بمثابة سقّالات يمكن أن يستقر عليها عمال البناء المختلفون. نحن نفترض أن كل أعمال البناء، كانت قد نفذت طبقة بعد طبقة. إنشاء الشقق والأجنحة الجنائزية، ملء كتلة البناء الصمّاء، وضع وصقل الكسوة الخارجية، بالحجر الجيري الناعم أو بالجرانيت.

وإذا عدنا إلى النموذج الذي أرساه زوسر، فإن قبر الفرعون، يحاط بأبنية تضمن له ولأسرته، البقاء على قيد الحياة. مراكب مصنوعة من الطوب أو من الحجر أو من الخشب، تصاحب المتوفي في رحلته الأخيرة. وقد عثرنا منها على خمسة مراكب، بالقرب من هرم خوفو، وهي مبنية من خشب أرز لبنان، وموضوعة في حفرات إلى الشرق وإلى الجنوب من هرمه. أحد هذه المراكب يبلغ طوله ٤٣ مترًا، وأمكن أن يعاد تركيبه في حالة مثالية.

معبد الشمس



معبد الشمس لنيو سر رع
أبو غراب - دولة قديمة
أسرة ٥ - حكم نيو سر رع
في الموقع

إن عبادة قرص الشمس تحتم أن يكون المكان المقدس مفتوحاً على السماء، ليستقبل أشعة النجم المقدس، وهو ما يفسر التكوين الخاص بهذا المعبد، وكانت نفس هذه الحتمية (عبادة الشمس) قد أملت نفس هذه الشروط (المعمار المفتوح على السماء) في أماكن أخرى، مثل معابد آتون في تل العمارنة، أو مذابح للإله الشمس في بعض المعابد التذكارية، مثل معبد الدير البحري في القرنة .

وفقًا لبرديات (أبو صير)، فإن ملوك الأسرة الخامسة، كانوا قد بنوا ستة معابد شمسية، في موقع (أبو غراب)، وهي المعابد التي كانت مستوحاة من نموذج معبد هليوبوليس، الذي كان مكرّساً للإله رع، مع إعادة استعمال نفس العناصر المعمارية، المستعملة في المجموعة الهرمية. من هذه المعابد الستة، لم تنجح علوم الآثار إلا في اكتشاف معبدين اثنين، تمّ بناؤهما بواسطة الفرعونين (أو سر كاف) و(ني يو سر رع). حفائر معبد (أو سر كاف) الذي كان مدمرًا إلى حد بعيد، تشير إلى أنه في الأصل، كان قد صُمِّم بشكل تلّ صغير مرتفع، داخل نطاق مكان مسوَّر. بعد ذلك تم إدخال العديد من التعديلات عليه، تتضمّن مسلة من الجرانيت، بالإضافة إلى مقصورتين في الواجهة. أما خطة بنائه النهائية، التي تم إنجازها في زمن (نيو سر رع)، فتتضمّن كذلك معبد وادي، وطريق صاعد إلى معبد مستطيل الشكل، ترتفع فيه المسلة الجرانيتية، واقفة فوق منصة، يتقدمّها مذبح من الطوب النيىء، ومجموعة من خمس دكك متوازية.

معبد الشمس الآخر الذي شيّده (ني يو سر رع)، كان هو الآخر قد بني في الأصل بالطوب النيئ، ثم أعيد بناؤه بالحجر الجيري، على طريقة المجموعات الهرمية. كان هناك سرادق استقبالات، يؤدّي إلى ممر مسقوف، يقود الزائر إلى معبد الشمس. كان السرادق مفتوحًا من جهات ثلاث، بأروقة من صفوف أعمدة نخيلية متصلة من أعلاها. أما الممر المسقوف، فكان يقود إلى ممر الدخول في المعبد، الذي كان على شكل حرف T، وعلى جانبيّ الفناء يوجد دهليزان، مغطيان ومزيّنان بنقوش غائرة، تمثل عيد يوبيل تتويج الملك، أحدهما يذهب في اتجاه المخازن، والآخر يذهب في اتجاه قاعدة المسلة. الفناء المستطيل تشغله، في الناحية الغربية منه، قاعدة سميكة بارتفاع ٢٠ مترًا، كما لو كانت هرمًا مبتورًا، تعلو هذه القاعدة مسلة من الحجر الجيري، بارتفاع ٣٦ مترًا، وترمز إلى التلّ الأزلي. وفي مستوى القاعدة، هناك مذبح ضخم، ٥,٥ متر × ٦ أمتار، كان يتكون من كتلة من الألباستر، مزينة بعلامة (حتب)، كما كانت هناك جداول مائية أو قنوات صغيرة، محفورة في الفناء، بالإضافة إلى عشرة أحواض من الألباستر، يعتقد أنها كانت مُعَدَّة للأضاحي من الحيوانات. في الجهة الشمالية من الفناء، هناك مقصورة أمامها شاهدان تذكاريان وحوضان. خارج المعبد من الجهة الجنوبية، يوجد مركب وهميّ، مبنيّ بالطوب النيئ، لايزال مرئيًا. يبدو أن وظيفة هذه المعابد الشمسية، هي أن تكون مكانًا مخصصًا لتقديس القرابين الغذائية، المخصصة للأهرامات.

إلـى الجهـة الـشرقية مـن الهـرم، يـضاف المعبـد الـذي يقـال عنـه (المرتفـع) ، ويتـصل بممـر مـسقوف هـابط، ينـزل مـن الهـضبة فـي اتجـاه النيل، ويـؤدي إلـى معبـد (منخفض) يسمى (معبد الوادي) ، يبدو أنهم كانوا يحتفلون فيه بعبادة الملك قبل موته. إن معبد خفرع الجيد الحفظ، والذي يجذبنا إليه ببساطة أعمدته المربعة المقطع، والتي قُدَّ كل منها من كتلة جرانيتية واحدة. عثرنا فيه على بقايا ٢٣ تمثالا للملك، منحوتة في حجر الديورايت، والأكمل من بينها معروض في متحف القاهرة، وهذه التماثيل تعبّر بطريقة آسرة، عن عظمة وسموّ الملوك الآلهة في الدولة القديمة. الملك يجلس على عرش مزين بأسدين، يحمل رمز الوحدة بين مصر العليا والسفلى، وخلف وجهه الخالي من التعبير، يفرد الصقر المقدس حورس جناحيه، علامة على الحماية. إن هذا التمثال يتكامل تمامًا ببساطته ، وبنسبه الكبيرة، مع العمارة القاسية للمعبد.

وحيث إن النحت البارز كان محظوراً داخل الهرم، فقد استعمل ليغطي جدران المعابـد، وكـذلك الحـوائط الداخليـة للطـرق الهابطـة الـصاعدة. إن المنـاظر الـشعائرية الطقسية التي يمثلها هذا النحت البارز، تساعد الملك في مساره تجاه الأبدية. من أكثر هذه المناظر لفتًا للانتباه، منظر طابور الفتيات الصغيرات الرشيقات، اللائي يمثلن مناطق نفوذ ودائرة أملاك الملك المتوفي، وهؤلاء الفتيات يحملن إلى الفرعون سنفرو منتجات الأريـاف. كمـا تجـب ملاحظـة عمليـة نقـل الأعمـدة ذات التيجـان النخيليـة، والتـي مـن المفترض أنها ستزين المعبد (المرتفع) للملك أوناس.

نعثر على نفس هذه النقوش، في المعابد الإلهية، المرتبطة بالأهرامات. أحد هذه المعابد مشيّد أمام (أبو هول) الجيزة الشهير. لقد حوّل النحّاتون صخرة هائلة الحجم، إلى تمثال هائل الحجم لحيوان مسخ. أسد برأس إنسان. هذا التمثال يشير إلى قوة خفرع، كما أنه يعتبر رمزًا لأحد أوجه إله الشمس، وهو النجم الذي عُبد بشكل خاص في الأسرة الخامسة، وهي الفترة التي أقام لـه فيها الملوك على هضبة (أبو صير)، بالقرب من مقابرهم، أقاموا له المعابد، التي يحتوي كلٌ منها على مبنيين يصل بينهما طريق صاعد هابط، بالضبط كما في حالة الأهرامات. إن النقوش التي تزين معابد (أبو صير)، هي من أجمل ما يوجد من هذا النوع، وقد تم تقليدها في مقابر الخاصة. هناك مثلا منظر موكب الفصول، ومنظر الأعمال الزراعية، ومناظر الحيوانات التي تدعو إلى الإعجاب. في (أبو صير) إله الشمس موجود في صورة مسلة، يبلغ ارتفاعها ٣٠ مترًا، مقامة في وسط حرم المعبد المفتوح بدون سقف على السماء. إن أوراق البردي التي عثر عليها في (أبو صير)، تشير إلى أن هذه المعابد المقدسة، كانت تعمل في تعاون وثيق، مع المقبرة الملكية، وتتمتع بنفس القرابين والتقدمات .

ثانياً : فن التماثيل الملكية

تأتي أغلب تماثيل الدولة القديمة، من الأهرامات ومن المناطق المحيطة بها، وهـي التماثيـل التـي تعكس عظمـة ووقـار وجاذبيـة وخطـورة ابـن الآلهـة. ومـن سـخرية التاريخ، أن التمثال الوحيد الباقي للملك خوفو، هو صورة له منحوتة في العاج، بارتفاع ٩ سنتيمترات، إن بنّاء الجيزة العظيم، ممثل جالسًا، ممسكًا في يده بالسوط الملكي، إلا أن وجهه الثقيل الملامح، الذي يعلوه التاج الأحمر، تبدو عليه إمارات النشاط. وهذا التمثال يختلف تمامًا عن رأس ابنه (دي دف رع) من الجرانيت الأحمر، والمحفوظ في اللوفر، فرغم أن الوجه محاط بأهداب غطاء الرأس (نِمِس)، إلا أنه يذكرنا بقسوة وجه زوسر، التي تظهر وجنتيه البارزتين، وفمه الملحم. إن العمل مغرق في السوداوية، إن أباهول الجيزة، وكذلك تماثيل معبد الوادي، كلها تعمل نفس الملامح القاسية لخفرع.

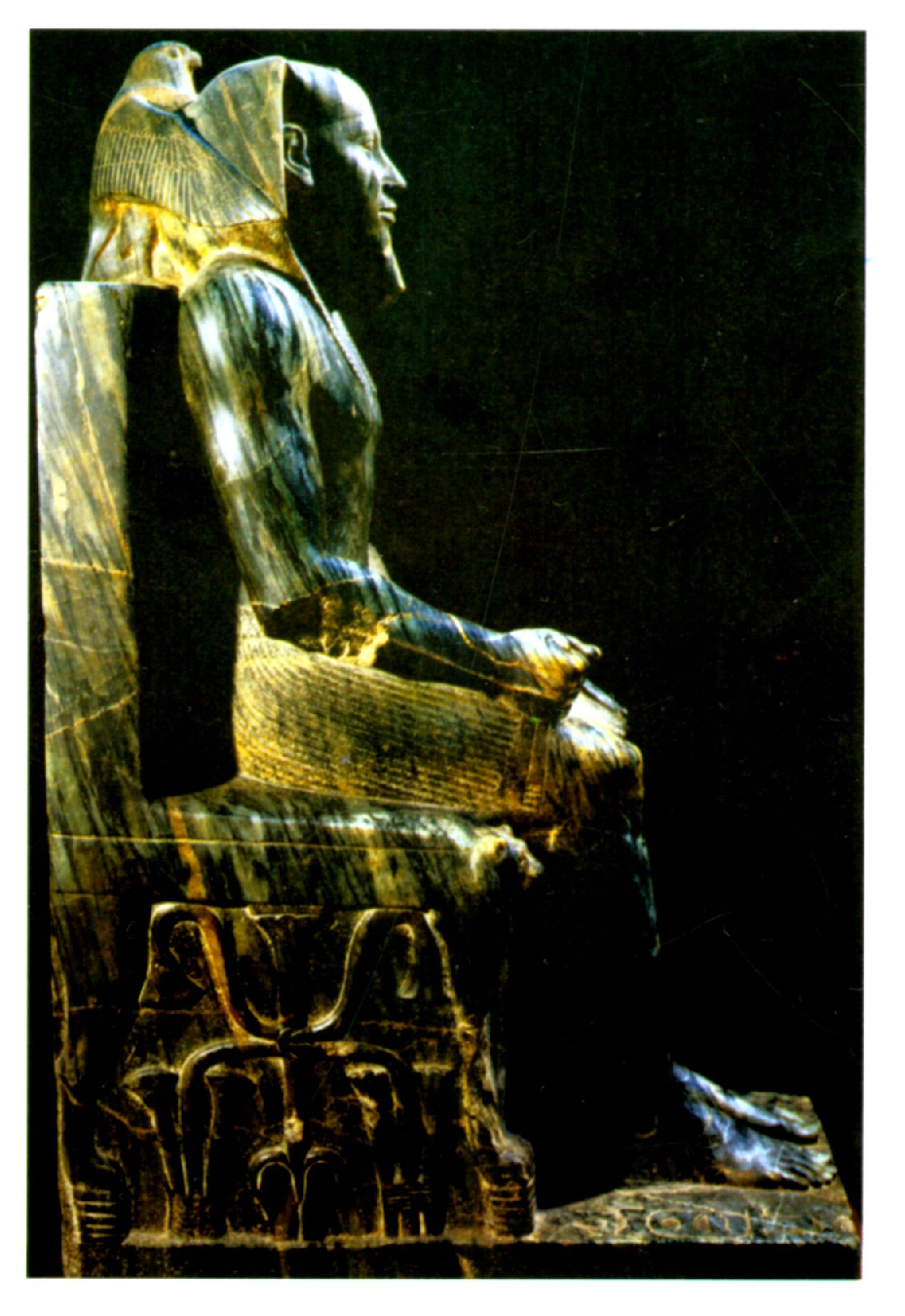
ليس هناك ملك واحد من ملوك الدولة القديمة، ترك آثاراً أكثر من تلك التي تركها منقرع، خليفة خفرع. إن كل التماثيل التي على صورته، لها نفس استدارة الخطوط، بالإضافة إلى تعبير وجه عطوف متسامح، مما جعل الملك يبدو أكثر إنسانية. إن تماثيل ثالوثه، من الحجر المزيج من الرملي والبازلت GRAUWACKE ، والتي

ثالوث منقرع
الجيزة - معبد استقبال
(الوادى) لمنقرع
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم منقرع - حجر الجرووواك
(سابقا الشيست)
ارتفاع ٩٢ سم
القاهرة - المتحف المصري

هذا الثالوث يجمع بين ثلاثة تماثيل تعطي ظهورها لقائم حجري، الفرعون في الوسط وهو محاط من جهة بالملكة المتشبّهة بالآلهة حتحور، ومن الجهة الأخرى بامرأة تمثل أحد أقاليم المصرية الذي يتخذ (الكلب) شعارًا له، وهي تضع هذا الشعار فوق شعرها المستعار .

نرى فيها الفرعون محاطاً بكل من الآلهة حتحور، وأحد الآلهة الأخرى التي تمثل أقاليم مصر، هذه التماثيل تشهد بالدقة التي ليس لها مثيل، حتى ذلك العصر، في تشكيل الجسم الإنساني. فهناك دراسة لعضلات الفرعون، ثم هناك كذلك رقة في الأشكال الأنثوية، التي بالكاد يمكن أن تكون مغطاة بملابس ملتصقة بالجسم. إن تمثال الزوجين المحفوظ في متحف بوسطن للفنون الجميلة، حيث نرى الملكة واقفة إلى جوار زوجها، يساوي في العظمة تمثال خفرع .

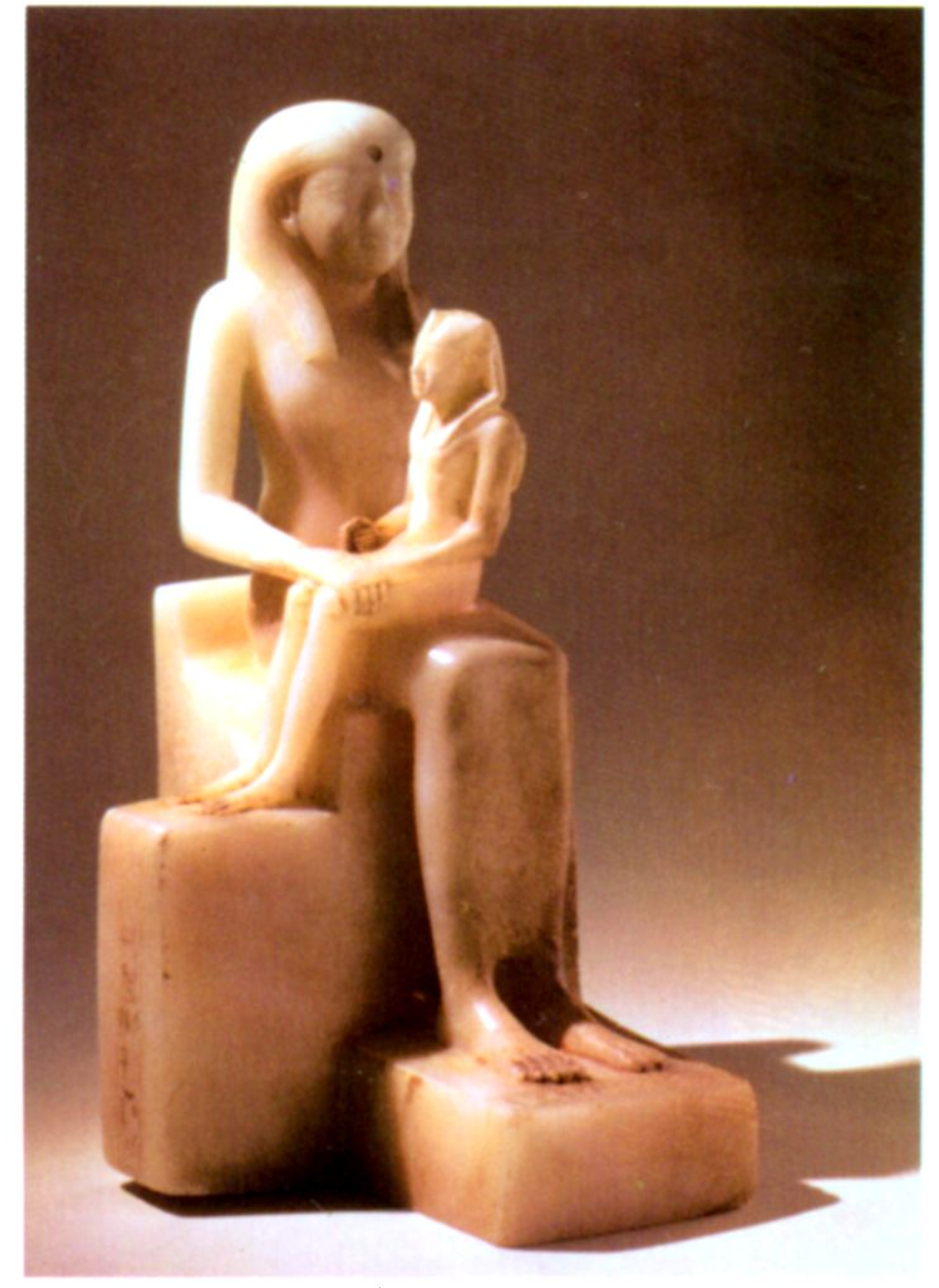
إن ملوك الأسرة الخامسة، قد تركوا لنا القليل من التماثيل، باستثناء (نفري إف رع)، الذي قدمت مجموعته الهرمية في "أبو صير" الكثير منها. التمثال الأكثر جذبًا للانتباه بينها، هو ذلك الذي يمثل الفرعون بشكل صبيّ صغير، تحت حماية الإله الصقر حورس. ومن هرم أوسركاف في سقارة، تأتينا رأس هائلة الحجم، من الجرانيت، يمكن اعتبارها المثال الأول لتمثال ملكي هائل الضخامة.يبلغ طول هذا الرأس ٧٠ سنتيمترًا. ومن نهاية الدولة القديمة، هناك تمثالان للملك بيبي الأول، يمكن اعتبارهما استثنائيين تمامًا فيما يتعلق بالمادة المستخدمة في صنعهما، ألا وهي النحاس. في هذين التمثالين، يبدو أن بعض العناصر، أو أجزاء من التمثال ،



تمثال خفرع تحت حماية الصقر حورس
الجيزة - معبد الاستقبال
(معبد الوادي) لخفرع
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم خفرع - حجر الديورايت
ارتفاع ١٦٨ سم
القاهرة - المتحف المصرى

هذا التمثال هو من بين ٢٣ تمثالا تم اكتشافهم في حفرة بالمعبد، وهو أروعهم ، ويظهر فيه الملك جالسًا على عرشه، الذي تزين جانبيه علامة توحيد الأرضين، ثم إن الصقر حورس، الرابض على ظهر كرسي العرش، يحيط بجناحيه غطاء رأس الملك (نمس) ، وهو بهذه الطريقة يضع الملك تحت حمايته .





تمثال صغير للملك بيبي الثاني جالس فوق ركبتيّ أمه
سقارة (بدون شك)
دولة قديمة - أسرة ٦
حكم بيبي ٢ - الباستر مصري
ارتفاع ٣٩ سم
متحف بروكلين للفنون

في الأسرة السادسة كانت التماثيل الملكية تتخذ أوضاعاً جديدة، مثلا في هذا النحت، وهو أحد التماثيل النادرة من تلك الأسرة، يبدو كما لو كان قد تم تنفيذه على مرحلتين مستقلتين، تمثال الأم، ثم تمثال الابن، ثم تم وضعهما معًا فيما بعد، وهو مثل نادر لإحدى محاولات التجديد في برنامج النحت الملكي .

كانت قد صُبّت، ولكن الجزء الأكبر من العمل يتكون من مجموعة شرائح، مثبّتة بمسامير حول قلب خشبي. ثم إن بعض تفاصيل هذا العمل، مثل أظافر القدمين، التي تعلوها طبقة مُذهبة، لم يظهر جمالها إلا بعد أن كان قد تمّ ترميمها مؤخراً. إن التمثال الأكبر من بين هذين التمثالين، يؤثر في المشاهد، بعينيه المطعّمتين بالكوارتز والأوبسيديان.

أما التمثال الأصغر فيهما، والذي يظهر فيه الملك عاريًا، فيعكس القوانين التي طبقتها الأسرة السادسة، في تصوير الجمال الذكوري المثالي : رأس يفوق في حجمه الأبعاد الطبيعية. خطوط الجسم الرشيقة الفارعة القوام المقولب حسب المقاييس المثالية. الأرداف الضيقة. ثم ان هناك كذلك بعض ملامح ما يسمى الطراز الثاني في الدولة القديمة، والذي يظهر منذ حكم أوناس : عينان كبيرتان مفتوحتان إلى أقصاهما. شقا الأنف الجانبيان محددان بدقة. فم بارز واضح. شعر مستعار قصير.

بيبي الثاني آخر ملوك الدولة القديمة، ترك لنا مجموعة صغيرة، تمثله جالسًا على ركبتيّ أمه. حكم هذا الملك عل الأقل ٩٠ عامًا، وكان قد ارتقى العرش صغيرًا جدًا. التمثال يتكون من شخصين يجلسان وبينهما زاوية قائمة، كما لو كنا قد وضعنا تمثالين مستقلين، أحدهما فوق الآخر. الملك الطفل مصوّر بملامح الشخص البالغ ولكن مصغّر الحجم. مجمّد الحركة داخل ردائه الشعائري. إن هذا الموضوع، الأم والطفل، وطريقة وضع الشخوص، بعضها بالنسبة إلى بعض، يسبق في الإعلان عن تماثيل كثيرة من العصر المتأخر، تصوّر الإلهة إيزيس، وهي ترضع الطفل حورس.

ثالثاً : مقابر الخاصة

لم يكن الفرعون يرحل وحده إلى العالم الآخر، إذ إن حول كل هرم كانت تمتد مدينة موتى حقيقية، وبالقرب من المقبرة الملكية الهرمية، كانت هناك أهرامات صغيرة، تؤوي على ما يبدو الملكات المتوفيات. وليس بعيدًا عن هناك، كان للأمراء ولرجال البلاط الذين حصلوا على الامتياز، مصاطبهم من الحجر أو من الطوب، مصفوفة بامتداد شوارع وطرقات. أيضًا هناك مقابر شبيهة، تم تشييدها للنبلاء في الأقاليم، وقد اكتشفنا بعضها حتى في واحات الجنوب البعيدة.

كـان التـابوت ومعـه الأثـاث الجنـائزي، يـدفن فـي سـراديب تحت الأرض، يمكن الوصول إليها عن طريق بئر رأسية، وهـي البئر التي كانت تعلوها، كتلة من البناء المستطيل الشكل، بحوائط مائلة قليلا إلى الخارج. أما المقصورة والتي كان الدخول إليها مقصورًا علـى أسرة المتوفي، بالإضافة إلـى الكهنـة الـذين يمارسـون شعائرهم الجنائزيـة، فكانت فـي الأصل حنيـة بسيطة محفورة في تجويف يتجه شرقـًا. هذه الحنيـة من المفترض أن تمثل بابـًا وهميـًا صوريـًا، يمكن للمتـوفي أن (يخرج منـه فـي النهار)، ليتذوق التقدمات والقرابين الموضـوعة لـزوم استعماله. بالتدريج سيزيد حجم هذه المقصورة جدًا، حتى تصبح معقدة التركيب في شكل جناح أو عدة حجرات.

هذه المقصورة التـي كانت تبنـى فـي تجويف داخل المصطبة، أو تبنى جزئياً خارج المصطبة، كانت تحتوي علـى ديكورات تشير إلى الحياة الأرضية. على الجدران كانت المناظر مرسومة في شكل صفوف متوازيـة أفقياً، محفورة وملوّنة، ونادرًا ما كانت مكفّتة ومطعّمة بعجينة ملوّنـة. كانت هذه المناظر، بواسطة القوّة السحرية للصور والكلمات، تستطيع أن تضمن للمتـوفي، وجوداً قريب الشبه من ذلك الذي كـان لـه قبل وفاته، حين كـان محاطاً بعاطفة أفراد أسرته، وبهمّة وعناية خدمه. هذه المناظر ترسم لوحات جميلة، للحياة اليوميـة فـي زمن الأهرامات، وبواقعيـة وروح دعابة، تظهر فيها الوقائع المهمة في الحياة الزراعية. موسم البذر. موسم الحصاد. موسم جني العنب. طريقة تلقيم وتسمين الحيوانات المنزلية الأليفة.



مصطبة تي
سقارة - دولة قديمة - أسرة ٥
الحائط الغربي
في الموقع

إن حوائط مقصورة التقدمات والقرابين منقوشة كلها، ومنها الحائط الغربي الذي تظهر عليه عمليات إعداد الخبز والجعة.



مقصورة مصطبة في سقارة
دولة قديمة - الأسرتان ٥/٦
منظر ذبح
في الموقع

كان يجب على نقوش المقاصير، أن تضمن، بطريقة سحرية، بقاء المتوفى على قيد الحياة، والمنظر الذي نراه هنا موجودًا في كل مكان، وهومنظر يصور تقطيع حيوان الذبيحة (القربان)، بواسطة عدد من الجزارين، من أجل الحصول على (خبش)، وهو الطرف الأمامي للحيوان، الذي يعتبر الجزء الأساسي في القرابين الغذائية.

على جدران مقبرة (تي) في سقارة، هناك أحد رعاة البقر، يحاول إقناع القطيع العنيد بعبور مخاضة مياه. وفي ميدوم كان الأوز بريشه الجميل، يرتع على خلفية من الخضرة. وفي مصطبة اللوفر، نضرب بالعصا الحارس غير الأمين، تحت نظر جيش من الكتبة هادئي الأعصاب. وفوق النهر على بعد، نرى رجالاً يسحبون من شباكهم صيداً معجزاً، وهناك حروف هيروغليفية، تعيد على مسامعنا، على طريقة الحكايات المصورّة للأطفال، الشتائم المتبادلة بين المراكبية، المتصارعين بالعصيّ. ثم السيد واقف على مركبه، يوجّه رمحًا إلى فرس النهر، الذي كان يمثل قوى الشر. وفي ورش العمل، هناك شعب من الصنّاع الحرفيين. صائغو الذهب والمعادن. طارقو الحديد. نجّارون. صانعو أحذية. صانعو فخّار. الخبّازون والقصّابون يعدّون مأدبة، في حين ان هناك موكبًا من الخدم، يتقدّم نحو صاحب المقبرة، وعلى أذرعهم تتزاحم الأطعمة والمؤن. صاحب المقبرة مُصورّ بين أفراد أسرته، وهو مشغول بلعبة الضامة، أو وهو منصت إلى الموسيقى، ولكن المنظر الرئيسي، يظل هو منظر وجبة المتوفي، وهو المنظر الذي تصبّ فيه كل المناظر الأخرى.

كما في العصور السابقة، فإن شاهد القبر يحمل اسم المتوفي، ويكون إمّا مثبّتاً في جزء من البناء، أو يكون أعلى الباب الوهمي. أجمل تلك الشواهد تقريبًا هو ذلك الذي يخصّ (نفر تي آبت)، التي كانت بلا شك أخت خوفو، نرى فيه الأميرة، جالسة أمام مائدة مشحونة بالخبز الذهبيّ. مازال هذا النحت البارز الخفيف محتفظًا بطبقة الألوان، التي مازالت تحتفظ بتألقها. حول المائدة تظهر قطع من اللحم الشهيّ، نبيذ، فاكهة، قطع من القماش القطيفة، ومراهم عطرية مخصصة لدهان جسم الأميرة المحنّط. إن الكتابات في هذا الشاهد تقول إنها تضمن للأميرة حتى الأبد : ألف قطعة لحم بقري. طيور داجنة. خبز. أباريق جعة. نفهم أن أحد أهم الأدوار التي يلعبها مثل هذا الشاهد، هو أن يحل محل القرابين الحقيقية، اللازمة لغذاء المتوفي،والتي كان ينبغي لها أن توضع بانتظام .

رابعاً : تماثيل الخاصة

كانت تماثيل الخاصة توجد في المقاصير، أو داخل جزء خفيّ من الجدار، سرداب مثلاً، ولا يتصل بعالم الأحياء إلا عن طريق شقوق ضيقة في الجدار. هذه التماثيل هي أجسام لا يمكن لها أن تفنى، موضوعة تحت طلب المتوفي، وهي تمثله في حالة مثالية. إن الاختيارات بين الأشكال، فيما يتعلق بالملامح الأساسية، لا تتغير منذ زمن الأهرامات. شخص يقف ثابتاً في مكانه، أو شخص يمشي، أو كاتب جالس القرفصاء، أو زوج وزوجة، أو مجموعات عائلية، أو أشباه مجموعات تمثل نفس الشخص في هيئات مختلفة.

ورغم الأعراف والتقاليد فإن هذه الأعمال بعيدة عن ألا تكون شخصية. نشعر بهم كما لو كانوا مسكونين بنوع ما من الوجود. ثم نتساءل، على الأقل فيما يتعلق بأجمل التماثيل، عن أولئك البشر من لحم ودم، الذين كانوا قد أوحوا إلى الفنانين بهذه الأعمال. هاهوذا الأمير (رع حوتب) جالس إلى جوار زوجته الجميلة (نفرت). إن مجموعتهما من الحجر الجيري الملون، هي الصورة المثالية لزوجين من طبقة السادة، تم تجميدهما وتثبيتهما في حالة من الشباب الأبدي. إن بريق عيونهما المطعّمة حيٌّ يقظ، إلى الدرجة التي جعلت العمال الذين اكتشفوهما يهربون خائفين. وقد استعمل الفنان الألوان التقليدية في بشرتهما، لون التراب الصلصالي الأحمر للرجل، واللون الأصفر الباهت للمرأة، وهما اللونان اللذان يتعارضان، لحسن الحظ ،مع أبيض الملابس، ومع ألوان المجوهرات المضيئة.

أما أول الوجوه الشخصية فكان للمدعو (عنخ حا اف) زوج ابنة خوفو. إن من يقف أمام هذا التمثال النصفي، من الحجر الجيري المطلي بالجص، مدعو إلى الحلم والخيال. إن النحات قد شكل هذا الوجه لرجل ناضج ، بنوع غير عادي من الالتزام بالحقيقة. أما الرءوس البديلة الموجودة في معرض وجوه عائلة خوفو ، والتي تتشابه من حيث المادة المستخدمة والتقنية المستعملة ، فإنها تخلب الألباب بدقة وبساطة طريقة معالجتها.

شاهد قبر (لوح تذكاري) للمدعوة نفرت ايابت
الجيزة - المصطبة ج ١٢٢٥
الجبّانة الغربية - دولة قديمة
أسرة ٤ - حكم خوفو
حجر جيري - ارتفاع ٣٧ سم
باريس - متحف اللوفر

نفرت ايابت هي ابنة الملك، تظهر هنا وفقا للتقاليد المتبعة، بطريقة رسم المربعات البيانية لتمثيل الجسم البشري، وهي جالسة بالوضع التقليدي، فاليد اليمنى ممدودة نحو مائدة القرابين، وهناك قائمتان تعددان القرابين الطقسية، بخور وزيوت ومساحيق تجميل إلخ ...، ثم قائمة أنسجة ذات نوعيات مختلفة، محددة الكميات والأبعاد والمقاييس .





رع حوتب ونفرت
ميدوم - مصطبة رع حوتب
دولة قديمة أسرة ٤
حجر جيري وعيون مكفتة
ارتفاع ١٢١/١٢٢ سم
القاهرة - المتحف المصري

إنهما من تحف فن التماثيل . هذان التمثالان يعبّران عن الأهمية القصوى لتصوير وتمثيل الموتى، في المقصورة الجنائزية . هنا نجد الواقعية، والتفرّد (تمثيل ملامح الفرد) ثم الكتابات التي تعطي أسماء أصحاب التماثيل ، وكل هذا يضمن للموتى، أن القرين (كـا) عند عودته، سيعثر بسهولة على الإناء الذي كان يسكن بداخله فيما سبق، هذا الإناء هو التمثال، الذي يدخل فيه القرين فيعيده إلى الحياة، وهكذا يتمكن التمثال الحيّ من الاستفادة بكل القرابين الموجودة في مقبرته .

وهناك كذلك شيخ بلد متحف القاهرة، وهو أحد النماذج السابقة لعصرها (من الأسرة الخامسة)، للتماثيل الخشبية العظيمة، التي سيصورها بعد مائة عام، مي تشي تشي المشهور (متحف كانساس سيتي). في هذا التمثال، فإن الشخص الواقف ممسكًا بعصا القيادة في يده، يريد أن يفرض نفسه، رغم أن الوجه والجسد يفضحان هذه السمنة الخفيفة، التي لاتضيق بها كرامة وعزة هذا الموظف الكبير. وإذا كنا نجد عند كاتب اللوفر الشهير، معالجة مشابهة للجسد السمين سمنة خفيفة، فإن هذه السمنة تتناقض بطريقة مدهشة مع حدّة ملامح وجهه، ذلك الوجه الذي يبدو كما لو كان متجهًا نحو متحدّث غير مرئي. هو وجه مضيء بعينين من الكريستال والكوارتز، محاطتين بإطار من النحاس.

عديدة هي تماثيل المجموعات، التي تعكس الحنان، الذي كان يوحّد بين العائلات المصرية، ويجعلها قريبة جدًا منا. إن أكثر هذه المجموعات تفرّدًا، هي مجموعة القزم (سنب) في متحف القاهرة، جالس إلى جوار زوجته التي تحيطه بذراعيها بحنان. أما الجزء المتروك خاليًا بسبب ضمور ساقيه، فيستعمل بتوفيق في نحت صورة طفليه. كم كان عمرهما الحقيقي؟ إنهما بحجم مختصر، وممثلان حسب الأعراف التقليدية. أصبع الإبهام على الفم. خصلة شعر الطفولة على الجبهة. لون البشرة الطوبي للولد. لون البشرة الكابي للبنت.



الرءوس الاحتياطية البديلة

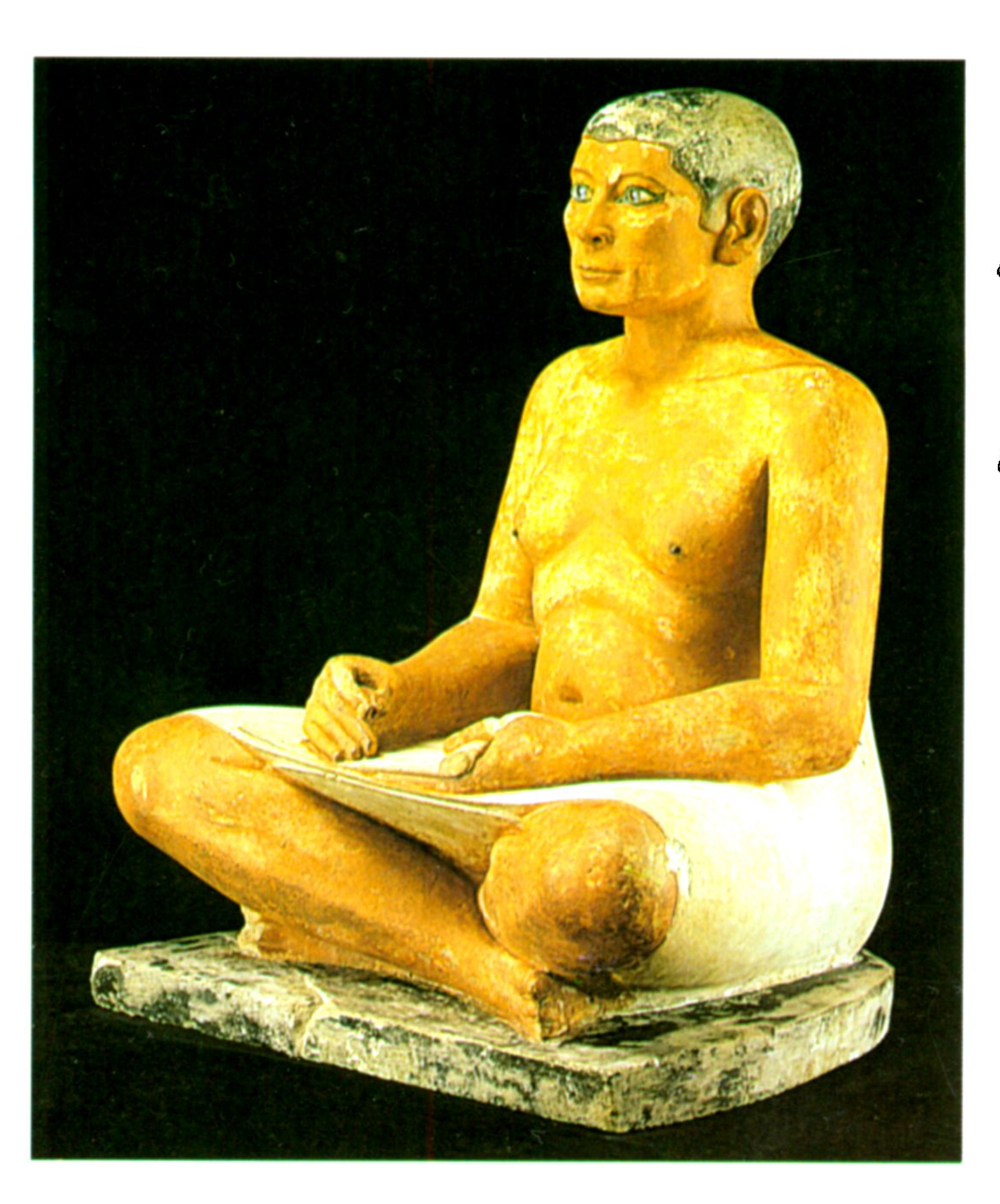


رأس احتياطي (بديل)
جيزة - الجبانة الغربية
المصطبة ج ٤٤٤٠
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم خوفو - حجر جيري
ارتفاع ٣٠ سم
بوسطن
متحف الفنون الجميلة

في جبّانة الجيزة، خلال الأسرة الرابعة، وتحت حكم خوفو، كان الرأس الاحتياطي البديل، يشهد على ظهور نوع جديد من النحت الجنائزي، يجمع بين التحكّم التام في حجم القطعة الفنية، والعناية التامة بتفاصيلها، مع احترام الأبعاد والنسب الطبيعية، ثم ان نحت هذه الرءوس، يتوقف دائماً عند قاعدة الرقبة. بشكل عام كانت هذه الرءوس توضع في الآبار، ليس بعيداً عن المومياء. تحمل هذه الرءوس دائماً علامات، أما أن تكون على شكل تنقيط، أو حفر بالكشط، أو خطوط، وكانت الأذن إما مكسورة أو غائبة، يبدو أن همّ الفنان وشاغله الأول، كان وضع العلامات الأكثر دلالة على الوجه، عن أن يكون العمل واقعياً. إن العلامات الدالة على خصوصية الوجه وتفرّده، بالإضافة إلى غياب العناصر التي يمكن أن تدل على الحقيقة الاجتماعية للشخصية، هذا يجعلنا نبتعد عن أي مفهوم حديث للصورة الشخصية (البورتريه).

إن التفسير التقليدي يحبّذ، أن نرى فيها بديلا عن رأس المتوفي، مما قد يساعد قرين المتوفي (الكا) ، على تمييز صاحبه والتعرّف عليه، في حالة تدمير المومياء. هناك تفسير آخر يضع في الاعتبار العلامات الخاصة، التي كانت تضاف إلى الرأس الاحتياطي، لحظة الدفن. طبقًا لبعض النصوص الجنائزية، يمكن الاعتقاد في أن لهذا الرأس ، وظيفة طقسية شعائرية، وذلك حيث إن المتوفي بشكل عام، يمثل خطرًا محتملا على الأحياء، يمكن تحييده بوضع بعض العلامات والممارسات السحرية، الخاصة بطقوس التلبّس والتلبيس. وهناك افتراض ثالث، مبتذل وركيك إلى حد ما، يدعو إلى رؤية هذه الرءوس، على أنها مجرّد نماذج فنية (موديلات)، لنفس النحات، يستعين بها في عمل بورتريهات مختلفة، لنفس الشخص. إن الرأس الموجود في متحف بوسطن، بملامحه وحجمه وقصة اكتشافه ، وبمميزاته الفريدة التي لا مثيل لها، تجعل هذا الجدل أكثر تعقيدًا.

إن نهاية هذا العصر تشهد، ظهور تغيّر متعمّد في أسلوب، معالجة الجسم البشري. إن مجموعة التماثيل الخشبية التي تمثل الكاهن (مري رع حا تشت اف) في القاهرة وفي المتحف البريطاني، هي مثل جيد لهذا الأسلوب الجديد (الثاني) ، الذي عبرت عنه في الفن الملكي، تماثيل الملك بيبي الأول النحاسية. تلك هي القطع الرئيسية في فن النحت للدولة القديمة، ذلك الفن الذي يعكس نضارة وتفاؤل مجتمع متميّز، يعيش في كنف ملك إله، ذي سلطات مطلقة، ويعبر هذا الفن عن قلق هذا المجتمع، فيما يتعلق بضمان سعادة البقاء على قيد الحياة، في العالم الآخر.



كاتب أثناء الكتابة
دولة قديمة - أسرة ٤
حجر جيري وعينان مكفتتان
ارتفاع ٥٣ سم
باريس - متحف اللوفر

تم العثور على هذا التمثال في سقارة سنة ١٨٥٠، بين العديد من تماثيل الأسرتين ٥/٤، إنه يصور الموظف (بي حر نفر)، ونحن نعرف أن تقنية تكفيت العيون قد استمرت حتى الأسرة ٦، وإن الوضع الذي يتخذه هذا الكاتب كان قد ظهر في الأسرة ٤، إلا أن تصوير أجسام ممتلئة سمينة بهذا الشكل، وكذلك مسألة ابتعاد الذراعين عن الجذع، فهي من علامات فن النحت في الأسرة ٦.



حاملة القرابين
مقبرة مكت رع
دولة وسطى - أسرة ١١
خشب مغطى بجص
ارتفاع ١٢٣ سم
القاهرة - المتحف المصري

إن المسألة تتعلق بالتحول من النقوش إلى التماثيل، فيما يخص الأفراد المرتبطين بالمجالات الجنائزية، وهم الأفراد الذين كانوا يظهرون على جدران مصاطب الدولة القديمة، مثل تلك السيدة التي تحمل القرابين، أنها ترتدي ثوباً مطرّزا، وملتصقاً بجسمها، ثم إن هذه السيدة الصغيرة تمسك ببطة في يدها، وتحمل على رأسها سلة من عناصر نباتية، بداخلها أربعة من أواني النبيذ .

الفصل الثانى

الدولة الوسطى أو عصر الكلاسيكية
الأسرات الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة
(من حوالي ٢٠٣٣ إلى ١٧١٠ ق.م.)

- العمارة
- النحت
- التصوير بالألوان
- فنون المعادن

الدولة الوسطى

بعد الحكم الطويل لبيبي الثاني، تغرق مصر في فوضى العصر الوسيط الأول، الذي كان قليل التحبيذ للخلق الفني. يبدو أن الدولة القديمة كانت قد سقطت، من تلقاء نفسها، تحت دفع بعض الحركات الاجتماعية، التي يحلو للبعض وصفها بالثورية. إلا أن بعض القبائل البدوية، تستفيد من هذه الملابسات، وتغزو الدلتا لتنشر فيها الهلع. كانت التحوّلات في المجتمع الفرعوني ملحوظة، منذ الأسرة الخامسة، فبعد أن كانت مصر دولة يحكمها ملك إله، ذو سلطة مطلقة، تأتي طبقة من الإقطاعيين، ثمّ من حكام الأقاليم، الذين كانوا قد حصلوا بالتدريج، عل امتياز نقل سلطاتهم إلى أبنائهم، وهكذا تكونت أسرات حاكمة محلية، حاولت الملكية جاهدة السيطرة عليها، الا أن هذه الجهود لم تمنع قيام إمارات مستقلة، لم يكن للفراعنة الأواخر عليها، إلا فقط سلطات نظرية. خلال مئتي عام، يتمزق البلد إلى دويلات صغيرة متنافسة.

تم تنفيذ بعض محاولات التوحيد،على التوالي على يد أمراء هيراكليوبوليس في مدخل الفيوم، ثم على يد أمراء طيبة في جنوب البلاد. تقود هذه المحاولات إلى صراع، يخرج منه أمراء طيبة منتصرين. حوالي سنة ٢٠٥٠ ق م، تصبح مصر من جديد موحّدة، تحت حكم مونتو حوتب الكبير، ويفتتح حينئذ عصر الدولة الوسطى، الذي يعتبر العصر الكلاسيكي المصري، والذي سيزداد خلاله الاحتكاك بين مصر والبلاد المجاورة. وسيوسع فيه الفراعنة حدودهم، بإضافة النوبة السفلى، وتدخل سوريا وفلسطين في منطقة النفوذ المصرى. إن الأمنمحاتيين والسيزوستريسيين الذين يكوّنون الأسرة الثانية عشرة، كانوا قد تركوا صورة لهم، تدل على رجال دولة حقيقيين، أعادوا تنظيم الاقتصاد والإدارة. إن الاستفادة باستغلال مناطق مستنقعات الأحراش في الفيوم، هو أفضل مثل يمكن أن يُضرب، للتدليل على سياستهم الخاصة بالأعمال الكبيرة.

ومع ذلك فإن الأزمة التي كانت الدولة الوسطى تخرج منها، كانت قد تركت عواقبها، إذ لم يكن كل الإقطاعيين الأقوياء، قد تخلوا عن أسلحتهم، ونحن يمكننا أن نجد أثر هذه المحن، التي تم أخيراً اجتيازها، في المجالات الفنية والفكرية. إن المَلكية ذات الحق الإلهي في الحكم، كانت قد خرجت من هذه الأزمة، مزعزعة مرتجّة. وكذلك فإن تصوّرات الصفوة، التي كانت في الدولة القديمة، تقصر دخول السموات على الملك وأفراد أسرته، كانت قد تحوّرت بالتدريج، تحت ضغط النبلاء، الذين كانوا باستيلائهم على بعض الامتيازات الملكية، قد اكتسبوا معها كذلك الحق في الأبدية والخلود. حتى الدين كان يتطوّر هو كذلك، فإن آلهة كانوا حتى الآن قليلي الشهرة، بدءوا يتغلّبون على رع إله الشمس، وتم رفع بعض الآلهة المحلية إلى مستوى الآلهة القومية، مثل (مونتو) و(آمون) طيبة، وهي مسقط رأس مؤسسي الأسرة ١٢، ومثل (سوبك) التمساح الذي يحمي مستنقعات الفيوم.

أوزوريس الذي تحتوي مدينة أبيدوس على قبره الأسطوري، يوحي بمعتقدات جنائزية جديدة. وفقًا للأسطورة فإن هذا الإله الذي اغتاله أخوه (ست)، وقطّع جسمه إلى أجزاء، تردّ إليه روحه، بفضل سحر زوجته إيزيس. إن نصوص وآثار الدولة الوسطى، تتخذه بوضوح إلهًا رئيسياً للموتى. إن عدداً كبيراً من تماثيل وشواهد قبور تلك الفترة، يأتي من هيكله في أبيدوس، حيث كانت قد وضعت كنذور. ديانة أوزوريس تقترح الحل المثالي، حيث الجنة مفتوحة أمام الجميع، ولكن بعد رحلة طويلة ومهلكة في العالم السفلي. نرى لديه، ولأول مرة في تاريخ البشرية، ظهور فكرة الحساب الأخير، الذي في نهايته يعلن أن المتوفي مبرر الأخطاء، مغفور الخطايا. وبصفته إلهـًا للظلمات، فإن أوزوريس بدون شك، يوحي بنموذج جمالي مختلف، عن نموذج عصر الأهرامات. هذا يكون محسوسًا بشكل خاص، في بعض التماثيل، حيث اللون الداكن للحجر، والتعبير القاسي للوجه، يساهمان في زيادة حدّة الطابع التقشفي المجرّد من الزخرف، الدال على أحد ملامح الدولة الوسطى. كل هذه التحوّلات المهمة تنعكس بالتأكيد في المجال الفني .

أولاً : فن العمارة في الدولة الوسطى

١ ـ مساكن الأحياء

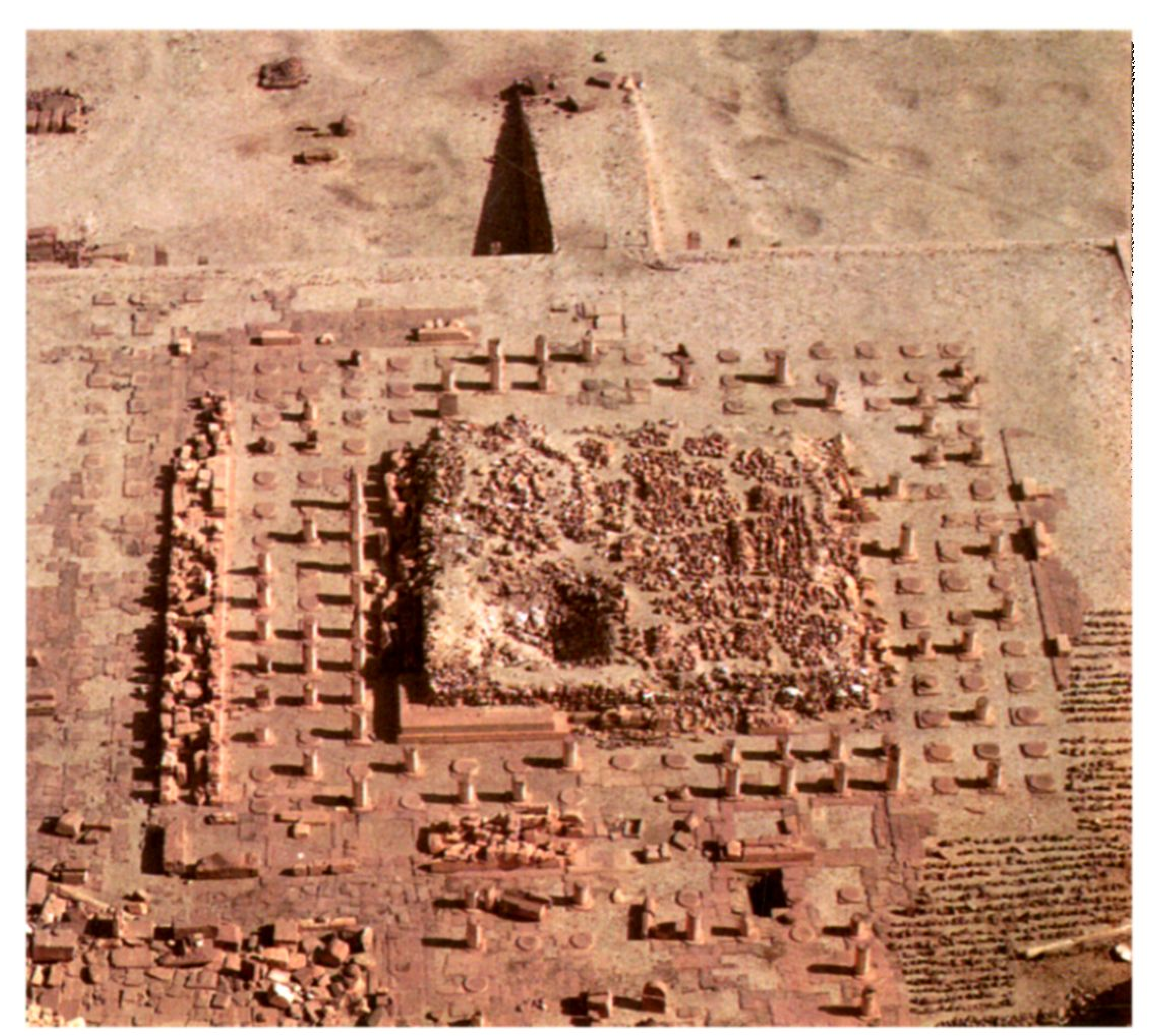
إذا كانت بقايا آثار مساكن الدولة القديمة قليلة جدًا، فإنه يمكننا أن نحصل على فكرة أكثر دقة، عن مساكن الفترة التالية. ففي (كاهون) بالفيوم، تمّ استخراج مدينة كاملة من تحت الرمال، كانت أماكن إيواء الموظفين والعمال ، الذين عملوا في بناء هرم سيزوستريس الثاني. كانت المنازل التي تصل إلى طابقين، وإلى اثنتي عشرة غرفة، والمضاءة بواسطة نوافذ صغيرة عليها قضبان، تصطف وتتقارب وتتزاحم، بطول الحارات التي تؤدّي إلى الشوارع الرئيسية. كانت الأسطح مصمّمة بشكل شرفات، تحيط بها جدران منخفضة، مما يسمح للسكان بتذوق لطف ورقة الأمسيات.

إن الحيّ السكني في شمال شرق المدينة، يجمع بامتداد شارع عريض، بعض العقارات الشاسعة، التي قد يصل مسطّح بعضها إلى ٢٥٠٠ متر مربّع . هذه المساكن تحيط بها مباني الخدمات، وهو مايعتبر الصورة السابقة لأوانها، لما ستكون عليه المباني وخطط البناء في الأسرة ١٨. من الاستقبال، إلى غرف الاستقبال، إلى المنطقة المحجوزة للحياة الخاصة لأصحاب المنزل. كانت تلك المنازل تزيّن بواسطة صفوف من الأعمدة الرشيقة، المحلاة بعناصر زخرفية نباتية. ولمتعة أصحاب المنزل، تلحق به حديقة مزروعة بالأشجار، في منتصفها حوض ماء كبير، مزدهر باللوتس، مما يضفي على المكان جوّاً من الطراوة. تلك هي الصورة التي تتركها لنا وتخلقها في ذهننا، ماكيتات المنازل ونماذجها المصغرة، التي كانت توضع في القبور. إنه في جنوب البلاد، حيث يتقدّم الفتح المصري، نجد الآثار الاستثنائية، التي تشهد بوجود عمارة حربية. تحصينات ميناء جزيرة الفانتين. الإنشاءات الضخمة بالطوب في كِرمة. الحصون الصغيرة التي تمتدّ من النوبة السفلى، إلى شلال النيل الثاني. اليوم بلعت مياه بحيرة ناصر كل هذه الآثار، أما فيما مضى، فقد كانت هذه الآثار، ذات الكتل الضخمة من الطوب النيئ، المدعّمة بالعوارض الخشبية، تطلّ على النيل وتهيمن على المنظر. كانت حصونًا حقيقية، تحميها جدران سميكة مسننة، وبها كوّات لقذف جمرات اللهب، وبها أبراج واستحكامات بارزة عن سمت الجدران، وتحيط بها منحدرات بميل خفيف لحمايتها، وبداخلها أقامت فرق من العسكر، وجدنا مساكنهم ومعابدهم .

٢ ـ المقابر الملكية

إنه من العبث البحث عن آثار ضخمة يمكنها أن تعكس عظمة حكام الدولة الوسطى، ومع ذلك فإن القدماء كانوا قد وقفوا منبهرين، أمام الهياكل التي كان هؤلاء الملوك قد أقاموها، من النوبة إلى الدلتا. بالإضافة إلى أننا نعرف أن قبورهم لم تكن تقل عن تلك التي في الجيزة. ولكنها صدف التاريخ، حيث إن سُعار الباحثين عن الأحجار، قادهم إلى فكّ تلك المباني الحجرية، وهكذا فإن مصير تلك الآثار كان مختلفاً. وهناك حيث وقفت ذات يوم المعابد الضخمة والأهرامات، لم يعد متبقيًا غالبًا إلا مسلة عظيمة، أو بعض البروزات الراقدة فوق تربة الأرض، أو أكوام من الطوب لا شكل لها. إن المدافن الملكية الأولى لملوك الدولة الوسطى، كانت مقابر حجرية، منحوتة في صخور طيبة الغربية في موقع الصف، وكانت واجهاتها مزينة بالأعمدة.

وعلى الضفة اليسرى من النهر، أيضاً عند طيبة، وفي المدرّجات الحجرية للدير البحري، أقام مونتوحوتب الكبير مقرّه الأخير، في شكل مجموعة معمارية واسعة ضخمة، وذات طابع جديد، إذ تضم إلى جانب كهف السرداب المنحوت في الصخر، مجموعة أخرى من المباني الحجرية المخصصة للعبادة، كان يمكن الدخول إليها، بواسطة طريق استقبالي احتفالي (دروموس)، توجد على كل من جانبيه تماثيل ضخمة للملك. هناك كذلك ممرات بمنحنى خفيف ، تقود إلى طابقين من الشرفات ، المزيّنة من ثلاث جهات، بغابة من الأعمدة المربعة المقطع، وبالأعمدة التي لا بطن لها. تتوّج



معبد مونتو حوتب الجنائزي
الدير البحري - دولة وسطى
أسرة ١١
حكم مونتو حوتب ٢
في الموقع
من هذه الإطلالة يمكننا أن نميّز بوضوح الشرفة الأولى، والطريق الصاعد المؤدّي إليها ، ثم الشرفة الثانية التي ترتفع فوقها كتلة حجرية، يحيط بها رواق ذو أعمدة سداسية المقطع . إن شكل جسم هذه الكتلة الحجرية المدمّرة في الوقت الحاضر، أثار عددًا من الافتراضات، هل كانت هرما مكتمل البناء ؟ أم كانت مصطبة ؟ أم كانت أكمة (تلّ) مزروعة بالأشجار ؟

هذين الطابقين، كتلة ضخمة من الحجر مربعة الشكل، بطول ضلع حوالي ٢٠ متراً ، من الممكن تخيّل أنها كانت مصممة، بحيث يمكن أن تزرع بها الأشجار. يوجد كذلك معبد صغير يلتصق بمؤخرة هذه الكتلة، متجه إلى الغرب، وقد ميّز الأثريون فيه وجود بقايا فناء ، وكذلك بقايا صالة ذات سقف محمول على أعمدة ذات مقطع ثماني الأوجه، وكذلك بقايا هيكل. من فناء هذا المعبد، يمكن الدخول إلى كهف السرداب الملكي، وهو ممر ضخم طويل، محفور في الصخر، ولإعطاء الانطباع بوجود سقف مقوّس مقبب، استعملت في السقف كتل قُدَّت بشكل نصف دائري.

خلال الأسرة الثانية عشرة، ينقل الملوك عاصمتهم إلى الشمال، ويبنون أهراماتهم على حافة الصحراء. أما أممنحات الأول مؤسس الأسرة، يختار موقع اللشت، ٦٠ كيلو متراً إلى الجنوب من ممفيس، أما سيزوستريس الثالث، الذي اختار أن يدفن في دهشور، فقد أحيى من جديد، تقاليد الدولة القديمة، في حين أن إممنحات الثالث الذي اختار موقع هوّارة، عند الحدود الشرقية للإقليم الفيوم، فقد بنى أوسع مبنى عرفه التاريخ، أليس هو نفس المبنى الذي اعتقد المؤلفون الإغريق أنه قصر التيه الشهير ؟ هذه الأهرامات التي قد ترتفع أحيانًا إلى ١٠٠ متر، تقترب في أبعادها من أبعاد أهرامات الجيزة. وإن كانت أهرامات تلك الأسرة ١٢، قد زُوِّدت ببعض الحيل، التي يمكن بها تضليل اللصوص، فإن معمارها لم يتمكن من الصمود أمام تحدّي القرون، وذلك حيث إن الكسوة الخارجية فقط هي التي كانت كلها من الحجر، أما المعمار الداخلي فقد لجأ إلى حيل مختلفة: حوائط حجرية تنبثق من مركز، وتتقاطع مع غيرها من الحوائط الحجرية، مكونة ما يشبه الحويصلات، التي تملأ بعد ذلك بالحجر أو بالتراب. ومنها حيلة البناء بطبقات بسيطة متتالية من الطوب.

٣ـ مقابر الخاصة

في الدولة الوسطى، استمرت عادة أن يدفن الشخص إلى جوار ملكه. إن أفراد الأسرة المالكة وطبقة كبار الموظفين، يرقدون في مصاطب حجرية، أو من الطوب النيئ، أصبحت اليوم مدمّرة. وانعكاساً للتطوّر الاجتماعي، فإن المقابر الجديرة بالملاحظة، هي تلك التي تقع في الأقاليم، حيث قام الحكام المحليون وكبار موظفيهم، ببناء مقابر رائعة إلى جوار مدنهم. في قاو الكبير، حيث مقبرتا أوخا وايبو تستوحيان

المباني الملكية، فيما يتعلق بأروقة الاستقبال، وبالطرق الصاعدة، التي تقطعها بين الحين والحين، بعض السلالم، والتي تقود إلى كهف سرداب في الصخر. في مصر العليا والوسطى، تتجاور المقابر بامتداد النهر، محفورة في سفوح الجبال المطلة على النهر. إنها تأوي موتى أكبر عائلات مصر. أمراء سرينبوت في أسوان، عند الشلال الأول للنهر، وجهوتي حوتب في البرشا، وأوخ حوتب في مير، في مصر الوسطى.

إن تصميماتها الداخلية، تعود إلى استعمال العناصر التقليدية، في المقبرة المصرية، بعد أن تتكيّف لتتأقلم مع مقتضيات الموقع. يُحفر في الصخر تتابع من الصالات المزيّنة، وممرات تسمح بدخول الضوء، وتقع المقصورة في نهاية هذا التتابع، وتحتوي شاهداً تذكارياً، يحمل صورة الوجبة الجنائزية، بالإضافة إلى احتوائها على تماثيل المتوفي، الذي يكون قد استقر في كهف سرداب، يمكن الدخول إليه عن طريق بئر رأسية. في الجيزة وسقارة، كانت هناك من قبل بعض المقابر المحفورة في الصخر، التي تسبقها أروقة استقبال مزينة بأعمدة، وهي بلا شك تقلد فيلات ذلك العصر الثرية. ان واجهات مقابر الدولة الوسطى، تعود إلى استعمال نفس هذه العناصر الزخرفية، ففي بني حسن، تلعب إضاءة النهار على تجزيعات الأعمدة ذات القنوات المحفورة بطول العمود، لعباً شبيهاً بما سيحدث فيما بعد في البارتينون، مع الأعمدة السابقة للأعمدة الدُورية protodorique.

وليس بعيدًا عن هنا في بني حسن، فإن جحوتي حوتب في البرشاء قد نحت ولوّن بلون الجرانيت، اثنين من الأعمدة، مما يعيد إلى الذاكرة الأعمدة الشبيهة في معابد الأسرة الخامسة، حيث تقلد تيجان الأعمدة، الخطوط المرنة لباقة من سعف النخيل، في الأعمدة النخيلية. وفي الجنوب فإن أمراء أسوان، الذين كانوا يسيطرون على شلال النيل الأول، كانوا يفضلون قسوة الأعمدة، ذات الزوايا المربعة، والتي كانت تزين أيضًا مقابرهم من الداخل. إن التتابع للصالات المحفورة في باطن الأرض، تقطعه غالبًا الأعمدة المحفورة هي الأخرى في نفس الصخر تحت الأرض، ويعتبر أفضل نماذج هذا النوع وأكثرها رشاقة، هي الأعمدة الموجودة في مقبرة خيتي ببني حسن، وهي تلك الأعمدة التي تعود إلى استخدام شكل من أشكال الزخرفة في العصر العتيق، عصر الأسرتين الأولى والثانية، حيث يتخذ تاج العمود، شكل وألوان زهرة لوتس ببراعمها، في الأعمدة اللوتسية.

٤ ـ المعابد المقدّسة

تتوزع بقايا الهياكل أو المحاريب المقدّسة، التي كان فراعنة الدولة الوسطى قد أقاموها، بامتداد نهر النيل. وقد توصّل الأثريون بعد عمل دءوب، إلى إعادة تصوُّر خطط بناء، المباني التي كانت قد تمّ تفكيكها، أو كانت قد تمّ دمجها في المباني الأخرى الأحدث منها. وهكذا فإنه في طود، وعلى بعد بضعة كيلومترات من الأقصر، تمّ العثور على أساسات معبد صغير، مُهدى إلى الإله مونتو، يمكنه أن يساعدنا على التنبّؤ بشكل المعابد. إنه مبنى محاط بممر خارجي، يشتمل على تسع حجرات، وكان قد تمّ اكتشاف كنز الطود، تحت بلاطات ممر هذا المعبد. هذا الكنز عبارة عن مجموعة من السبائك الذهبية والفضية، وأواني طبخ قيّمة، وأحجار لازوردية، بعض النماذج منها محفوظ في اللوفر. وليس بعيداً عن الطود، فإن نفس خطة البناء تلك، يمكن العثور عليها في المدامود، في خرائب معبد كان الملك سيزوستريس الثالث قد أقامه للإله مونتو. أما أجمل النماذج المعمارية لتلك الفترة، والتي تدعو إلى الإعجاب، فيمكننا العثور عليها في الكرنك، وهي مقصورة صغيرة للصلاة، ومذبح يمكن أن تستقر عليه مؤقتًا، مركب موكب انتقال تمثال الإله، أثناء طقوس انتقال الإله، وكانت هذه المقصورة قد أقيمت في مناسبة الاحتفال اليوبيلي الأول، لسيزوستريس الأول. كتل هذه المقصورة الحجرية، كانت قد أعيد استعمالها كمادة للبناء، في الصرح الثالث لمعبد آمون بالكرنك. ثم بعد ألفي عام عثر عليها الأثريون الفرنسيون، أثناء فك أحجار ذلك الأثر. اليوم أعيد بناء هذه المقصورة بالكامل، وهي الآن تمثل أحد كنوز متحف الهواء (المتحف المفتوح) بالكرنك.

هذه المقصورة ماهي إلا بناء صغير مستطيل، من الحجر الجيري النقيّ، يتوّجها كورنيش بحلق، وهي مبنيّة على منصّة، يمكن الوصول إليها من الجانبين، بممرين صاعدين بانحناء خفيف، ولها سقف مسطّح، يرتكز على ١٦ عموداً، من الأعمدة ذات المقطع المستطيل، والمنقوشة بمناظر دينية رائعة. وفي مدينة ماضي بالفيوم، بنى الأمنمحاتيون محراباً هيكلاً آخر، بأبعاد أكثر تواضعاً، إذ لا يتعدّى عرضه عشرة أمتار، وقد أصبح الآن في حالة حفظ أقل جودة، من ذلك الذي في الكرنك، وكان محراب الفيوم مكرّسا لعبادة آلهة محليين، مثل الإله التمساح سوبك، وآلهة الحصاد ري ني نو تت، ويتميز برواق ذي أعمدة ذات أبدان، تأخذ شكل حزم من العيدان، وكذلك بفناء يؤدّي إلى ثلاثة مذابح، إنه يمثل بالضبط معبداً مصغّراً، أما في هليوبوليس، التي أصبحت الآن من ضواحي القاهرة، فإن الأثر الذي أقامه سيزوستريس الأول، لإله الشمس رع، كان بلا شك النموذج الأصلي الذي احتذته فيما بعد المعابد الكبيرة في الدولة الحديثة، وهو الأثر الذي لم يعد متبقيًا منه إلا واحدة من المسلتين اللتين زيّنتا يومًا ما واجهته.

ثانياً : فن النحت في الدولة الوسطى

بالعودة إلى التقاليد المتبعة في الفترة السابقة، فإن آثار ومباني الدولة الوسطى، كانت تستكمل بنقوش منحوتة أو ملوّنة. ثم إن أغلب الموضوعات التي عالجتها هذه النقوش، كانت مستعارة من مناظر المصاطب، ومن بعض معابد الدولة القديمة، ولم تقدّم إلا القليل من التجديد، باستثناء مناظر الحرب والقتال. إن أعراف فن الرسم المصري المستقرة منذ الأسرات الأولى، لم تتطوّر مطلقاً حتى عصر الدولة الوسطى، ويمكن أن نقول نفس الشيء على نسب وأبعاد الأشكال الآدمية، هذه النسب التي لوحظت بدقة ووضعت موضع الاهتمام، بفضل نظام تقسيم اللوحة إلى مربّعات صغيرة، هذا النظام الذي يعالج الجسم البشري بوضعه في مساحة مؤطرة، أي مساحة يحيط بها إطار، مقسّم داخلها إلى مربّعات صغيرة، مثل ورقة الرسم البياني، حيث نجد أن الشخص الواقف يبلغ طوله ١٨ مربّعا صغيرًا، تقسم هذه المربعات بين اثنين من قمة الجبهة إلى قاعدة العنق، ثم عشرة مربّعات من قاعدة العنق إلى الركبة، ثم ستة مربّعات من الركبة إلى السطح السفلي للقدم. هذه الطريقة التي استعملت حتى نهاية العصر المتأخّر، مع تحوير بسيط في الأسرة ٢٦، سمحت بإعادة إنتاج واستنساخ الجسم البشري بأمانة، من موديلات مصوّرة على أوراق بردي، أو على قطع من الحجر الجيري، كان تقليداً أعمى بدقة شديدة، نقل مسطرة، للأعمال القديمة.



المقصورة البيضاء
كرنك - متحف الهواء الطلق - دولة وسطى
أسرة ١٢
حكم سيزوستريس الأول

على عكس المعبد الذي ينبغي عليه أن يحمي تمثال الإله، بإخفائه في أكثر الأماكن عمقاً بداخله، فإن المقصورة المذبح مفتوحة، ويمكن عبورها من طرف إلى آخر. وحيث إنها كانت توضع عادة على طريق المواكب الدينية، كانت وظيفتها استقبال مركب الإله، فيلجأ إليها خلال إحدى مراحل الاحتفال.

نقوش وتماثيل عصر الانتقال الأول
ونهاية الأسر الحادية عشرة (من ٢٢٠٠ق.م. إلى ١٩٦٣ق.م.)

١ - النقوش البارزة والغائرة والنحت الجدارى

في نهاية عصر الانتقال الأول (العصر الوسيط الأول)، نشهد تجزئة وتفتيت مصر إلى وحدات صغيرة، في ذلك الحين ضعُفت العلاقات بين الأقاليم، وبين منطقة العاصمة في منف، حيث يعمل النحاتون الملكيون. وهكذا نجد أن الفنانين المحليين في الأقاليم، كانوا قد بدءوا يطوّرون أسلوباً مبتكراً، يعكس الأذواق المحلية، وهو الأسلوب الذي تصوّره ديكورات مقابرهم المحفورة في الصخر، مثل مقبرة عنخ تيفي في المُعَلا، وتصوره كذلك شواهد القبور ذات الأشكال الآدمية، القادمة من نجع الدير ومن دندرة وطيبة. إن هذا الأسلوب الجديد يثبت أنهم كانوا على قدر من الحرية، ومن التلقائية الابتكارية الخلاقة، التي كنا ننعتها سابقًا (بالشعبية) ، وذلك في مقابل، وبالتضاد مع، الفن الأرستقراطي الذي يحمل شفرته الخاصة جداً، في المصاطب الكبيرة، في منطقة العاصمة منف. هذا الأسلوب الجديد يسود فيه الاهتمام بالتفاصيل، وبالإضافات التكميلية، مع الاستعانة بالألوان الفجّة الحيّة، التي تضيف الحيوية والقوة، والتي قد تصل أحياناً إلى حد الخشونة. ثم إن اللامبالاة بالمعايير، يتم التعبير عنها بالسرعة في التنفيذ، وكذلك بالنسب المتحررة من القيود، وكذلك بتداخل وتشابك الرسم أو النقش المسجل في شكل صفوف أفقية متوازية. إن الكثير من هذه الملامح، يمكن إدراكه والإحساس به، في الأعمال التي تخرج من ورش ومراسم طيبة، عاصمة الأسرة الحادية عشرة.

إلا أن النقوش الغائرة أو البارزة، وكذلك النحت الجداري، الذي يزين المجموعة الجنائزية لمونتو حوتب في الدير البحري، يشير إلى أيّ حد كان تقدّم النحّاتين في عملهم وفي تقنيّاتهم. من هذه المجموعة، هناك في متحف المتروبوليتان بنيويورك، قطعة محفوظة تمثل الملك يتوّج رأسه تاج مصر العليا. في هذا النحت الجداري الغائر قليل العمق، وبدون تجسيم، يتولّد لدينا الإحساس بأنه كان رسماً، ثم حُزّزَت حدوده بدقة، ثم أحاط به سطح الجدار المغطى بألوان واضحة صريحة. إن تقنية (النحت البارز في أماكن غائرة) يعمم استعمالها في توابيت ملكات الأسرة الحادية عشرة، حيث نرى الوجبة الجنائزية التقليدية، وكذلك الأعمال الزراعية، منحوتة في حجر جيري كان في السابق ملوّنا. والأكثر إثارة للدهشة، هو منظر نرى فيه الملكة، جالسة تحتسي محتويات كأس، يقدمه لها نديم ساقي خمر، في حين كانت إحدى الخادمات مشغولة، بترتيب خصلات شعر غطاء رأس الملكة المستعار. إن هذه الملامح الحادة للشخصيات، تمكننا بسهولة من التعرف عليها، إلا أن هذا يتناقض جداً مع النحت الجداري شديد البروز، الذي ينتمي إلى نفس العصر.

إن هذا النحت الجداري، هو أسلوب آخر يؤكد وجوده، ويتميّز بزيادة ارتفاع حدود الأجسام المنحوتة نحتاً بارزاً، عن مستوى الحائط المنحوتة فيه، تلك الأجسام الرشيقة المحددة بدقة بخط قاطع حاد، ومع ذلك فإن هذا الخط يمكنه أن يلتوي ويلتف بليونة، ثم هناك كذلك دقة التعبير عن تفاصيل الحليّ. يحتفظ النحت الجداري، وكذلك النقوش البارزة والغائرة، بهذه الدقة، حتى نهاية الأسرة الحادية عشرة، في معابد أبيدوس وأرمنت وطيبة، خاصة فيما يتعلق بأغطية رأس الآلهات، أو في تفاصيل الثياب الملكية، مثل غطاء الرأس الملكي (نِمِس)، والقلادات الخاصة بمناظر اليوبيل، والتنورات والمآزر المشغولة بمناظر التكريس. إذا لم تكن هذه القطع على نفس درجة قوة وعنفوان قطع سابقة عليها، فإنها تستمر في التأثير علينا ببراعة دقة تجسيم الوجوه.

٢ - التماثيل

إن بعض تماثيل الأسرة الحادية عشرة، تحمل بصمات القسوة والخشونة التي تميّز بداية عصر الدولة الوسطى، أكثر مما تفعل نقوش النحت البارز والغائر. إن تماثيل مونتو حوتب من الحجر الرملي الملوّن، القادمة من مجمّع الدير البحري الجنائزي، تفتقد السكينة والسلام النفسي اللذين ميّزا تماثيل ملوك الدولة القديمة. تماثيل مونتوحوتب تمثله واقفاً، بذراعيه متقاطعتين على صدره، متخذاً بذلك الوضع الذي يتخذه الإله أوزوريس، وتزيّن هذه التماثيل أماكن عديدة من ممر دخول المعبد، إلى فناء المحراب، ثم إلى المحراب.

أفضل هذه التماثيل من حيث حالة الحفظ، كان قد تمّ العثور عليه في كهف سرداب فارغ، وكان التمثال مُغلّفاً بأشرطة، كما لو كان مومياءً، وفيه نرى الملك جالساً على كرسي عرش مُكعّب، واضعًا فوق رأسه تاج مصر السفلى الأحمر، مُتدَثّراً بالرداء الأبيض المخصص لاحتفالات اليوبيل، والتمثال يلفت انتباهنا إلى نسب جسم الملك الضخمة، هذه النسب التي تتضح أكثر ما تتضح، في حالة ساقيه السميكتين، اللتين لا تتناسبان مع مقاييس بقية الجسم، ويلفت انتباهنا كذلك ثبات نظرة عينيه الملوّنتين، والتناقض القائم بين ألوان ملابسه المبرقشة الفاقعة، وبين لون بشرته القاتم، مما يعطيه ملمحاً همجياً، يكاد أن يكون مخيفاً.

نحن نعرف القليل من قطع نحت الخاصة، في تلك الفترة، ثم إن تحديد تاريخ معين لتلك القطع هو دائماً مثار جدل. بعض هذه التماثيل يتبع التقاليد الخاصة بالوجوه الجنائزية الشخصية، التي كانت توضع في المصاطب، والمثل على ذلك هما التمثالان اللذان كانا على صورة (ميري) ، الذي كان يعمل متعهدًا ومسئولاً مالياً في طيبة. ولكن إذا كان الوضع الذي اتخذه الرجل جالساً، وكذلك ثيابه، إذا كان هذا مستوحى ومستلهمًا من أعمال فنية تعود إلى عصور سابقة، فإن ذراعيه المتقاطعتين على صدره، وكذلك نظرته المتأملة الخاشعة، تعتبر تجديداً.

إن تماثيل المستشار (نختي) تذكرنا، من حيث الأحجام والنسب الرشيقة، ببعض النحت الجداري في الدير البحري، وأجملها هو التمثال المعروض في اللوفر، وينتمي إلى مجموعة كبيرة من التماثيل الخشبية، التي تعبّر عن صور الأشخاص، والتي تركت لنا الدولة الوسطى منها بعض النماذج. نختي بحجمه الطبيعي واقفًا، يدفع بذراعيه الممدودتين بمحاذاة جسمه، مع قدر من الوقار والرزانة، يوحي بهما شكل رأسه، وجمجمته المحلوقة تماماً، وعيناه المكفتتان. للأسف يؤرّخ هذا العمل بعصر الانتقال الأول، أو ببداية الأسرة الحادية عشرة، رغم صعوبة أن يتوافق هذا الكلام، مع النصوص المتقنة الموجودة في مقبرته.

ولكن هناك تمثالاً آخر، كان قد تم تأريخه بدقة أكبر، وهو تمثال صغير كان قد تم اكتشافه في الدير البحري، في تابوت الملكة عاشايت، وإن كان يبدو متواضعاً، إلا أن صورة الملكة فيه ممثلة بشكل مطابق للوضع الذي يتخذه نختي، وهو منحوت من خشب ملوّن، ومغطى بطبقة من الجص. وبغض النظر عن عينيها المكفتتين، فإنها تنتمي من حيث الحجم والخشب المستخدم، إلى مجموعة من الأشكال المشابهة صغيرة الحجم، عُثر عليها في مقابر تلك الفترة، ويسمّيها علماء المصريات (النماذج) أو (الموديلات) .

نقوش وتماثيل الأسرتين ١٢-١٣
(من ١٩٦٣ق.م. إلى ١٦٥٠ ق. م.)

عادة ما نعتبر أن فن النحت خلال الأسرة الثانية عشرة، بأشكاله الجامدة المجمدة عديمة الحركة، والتي تعطي أحياناً الانطباع بأنها تهددنا، يتعارض ويتناقض مع التفاؤل والسذاجة، النابعين من الخيالات والتصورات الفنية للدولة القديمة. ومن خلال فن التماثيل الملكية لهذه الفترة، قد يمكننا التمييز بين مدرستين متعارضتي الميول : مدرسة الشمال، ومدرسة الجنوب. ولكنه يمكننا كذلك التمييز بين صورتين ملكيتين، الأولى هي

الأشكال الرسمية، التي كان يتم تقديم الملك بها للدعاية السياسية، وكان الغرض منها تقوية وتأكيد السلطة الملكية. أما الصورة الثانية فهي أكثر هدوءا، وهي التي تزيّن مبانيه الجنائزية. هناك كذلك العديد من التماثيل الملكية، وغيرها من التماثيل التي تصور الخاصة، وكلها تشهد بنجاح عقيدة أوزوريس.

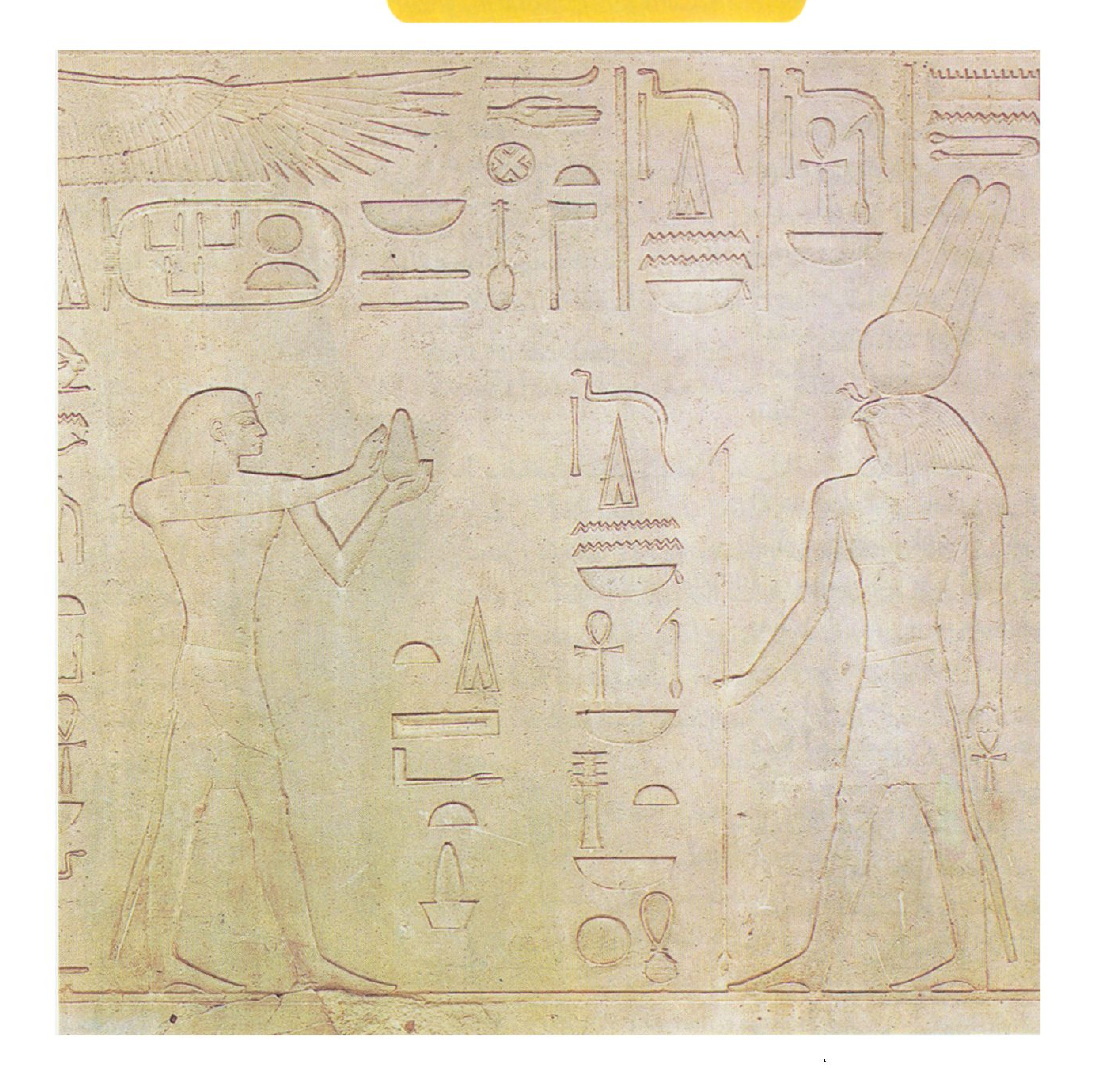
وإن كنا لا نستطيع أن نحدد كل الأسباب، التي يمكن أن تؤدي إلى ظهور أسلوب جديد، فإنه من الممكن في المقابل، أن نعطي تعريفًا لهذا الأسلوب الجديد، يمكن أن يبرر سبب تفرّده. إن تصوير الرجال ذوي الشباب الدائم، مرتدين تنورات ومآزر قصيرة، كان لإظهار مدى قوة أجسامهم، وهو مختلف عن أسلوب تقديمهم متدثرين تمامًا في عباءات وأردية طويلة. ثم إن هناك نموذجاً جديداً للجمال الأنثوي يفرض نفسه، وفيه تتميّز المرأة بخصر نحيف جدًا، وأرداف ممتلئة ثقيلة. ثم إن فن الصورة الشخصية للوجه (البورتريه) يتطور، وذلك بإعطاء المزيد من الاهتمام بسحنة الوجه الحقيقية الدالة على الشخصية الفردية، إذ يميل الفنان إلى العودة إلى تمثيل حقيقة الملامح والسحن، ويتعلق بترجمة الحالة النفسية للفرد، بعد أن يكون قد تم تفسيرها، حسب روح العصر.

إن الوجوه عادة ما يكون لها تعبيرات تأملية، وقد يبدو أحيانًا على هذه التعبيرات قدر من التألم والمعاناة، أو قدر من تقبّل الواقع والاستسلام. ثم إن اختيار أوضاع أقرب ما تكون إلى انعدام الحركة، وكذلك البحث عن أحجام أكثر ضخامة، هو ما يعطي الانطباع بالجمود. إن النحّاتين يتخلون عن الحجر الجيري الملوّن، ويفضّلون عليه الأحجار الداكنة اللون، ليصقلوها بإتقان تام. ثم إن الفجوة تتسع بين التماثيل الملكية، وبين تلك الأكثر عدداً بمراحل والتي تمثل الخاصة، ففي الدولة الوسطى تظهر للمرة الأولى طبقة وسطى، مكوّنة من حرفيين وكتبة وموظفين، أصبح من الممكن اعتبارهم عملاء جدد للنحّاتين، إلا أن هناك الكثير من شواهد القبور، والتماثيل الصغيرة الحجم، التي غالبًا ما تكون من نوعية رديئة، وتتناقض بشدة مع التحف الفنية للبلاط الملكي.



تمثال الملك
مونتو حوتب نب حبت رع

باب الحصان - الدير البحرى
دولة وسطى - أسرة ١١
حكم مونتو حوتب ٢
حجر جيرى
ارتفاع ١٣٨ سم
القاهرة - المتحف المصرى



١- النقوش البارزة والغائرة والنحت الجدارى

إن النحت الجداري الملوّن للمعبد الجنائزي الخاص بأمنمحات الأول، يُعتبر المرحلة الانتقالية، بين الأعمال الرقيقة الدقيقة في الطود وأرمنت، وبين الأسلوب الجديد للأسرة الثانية عشرة، الذي يعتبر أفضل أمثلته، الجوسق الذي أقامه سيزوستريس الأول في الكرنك، حيث نرى أشكال الملك منحوتة نحتًا شديد البروز، وهو يقف في مواجهة الآلهة الذين يوافقون على إعطائه حمايتهم. إن التكوين المعتدل المتحقّق لهذه المناظر، يُدخل هذه المناظر في أطُر من الأعمدة، وبهذا فإن كل منظر يجمع بداخله بشكل متناسق بين شخصيتين أو ثلاث شخصيات. وجه الملك مجسّم بإتقان، ويشبه إلى حد بعيد وجوه الآلهة. أو لم يكن الملك ابنًا للآلهة ؟ ثم إن العلامات الهيروغليفية في هذه المناظر تعامل هي الأخرى بإتقان مشابه. نفس هذا الإتقان يمكن العثور عليه، في كتل الحجر القادمة من محراب بناه سيزوستريس الثالث في المدامود، أشهرها يحمل منظراً مزدوجاً، محفوراً حفراً غائراً، لطقس تقديم قرابين من الخبز، وفيه يظهر الفرعون مصورًا مرتين، واقفًا في مواجهة الإله مونتو، على جانبيّ محور رأسي وسطي، في تكوين فني بديع التوازن.

إن التفرّد الشديد لهذا النحت الجداري، هو في تصوير وجه الملك بشكلين مختلفين، ففي المنظر إلى يسار المشاهد يظهر وجه الملك شابًا، باستدارة وجه الشباب، في حين أنه في المنظر إلى اليمين، يمكن للمشاهد أن يميّز ملامح الوجه الغائرة، بسبب التقدّم في السن. هذا التضاد الذي ظهر كذلك في بعض تماثيل نفس الفترة، جرى تفسيره بطرق مختلفة. هل ينبغي لنا أن نرى فيه صدى مفهوم جديد عن الفرعون ، الذي كان عليه أن يتحمّل، مثل غيره من البشر من أفراد شعبه، نتائج تقلبات الزمن على الطبيعة البشرية ؟ أو أن هاتين الصورتين المختلفتين تشيران باختصار يخلب اللب، إلى النموذج المثالي لدورة حياة أبدية التجدد ؟



عتب علوي لباب
معبد المدامود - دولة وسطى
أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ٣
حجرجيري - طول ٢٢٦ سم
باريس - متحف اللوفر

هذا النقش يصوّر طقس تقدمة الخبز الأبيض، وهو الطقس الذي يجمع بين أحد مفاهيم عبادة الشمس، وبين فكرة إعادة الخلق الملكية ، حيث نرى شكلين للملك سيزوستريس ٣، وهو واقف في الوسط، يقدم قطعتيّ خبز مخروطيتيّ الشكل، إلى الإله مونتو برأس صقر، الواقف على الجانبين، وبينهما النص إلى اليسار يشير إلى طقس (تكريس الخبز الأبيض) ، والنص إلى اليمين يشير إلى طقس (إعطاء قطعة حلوى).

لهذه الأعمال التي تشهد بموهبة نحّاتي مصر العليا، يمكن أن نضع على النقيض منها، النحت الجداري الذي يزيّن المعبد الجنائزي لسيزوستريس الأول، وهو النحت الذي كان قد استُوحِي بطريقة مباشرة من نحت آخر في سقارة، للملك بيبي الثاني من الأسرة السادسة. كما أن بعض المقابر المنحوتة في الحجر في مصر الوسطى، خاصة تلك الموجودة في مير، تستعير هي كذلك بعض موضوعاتها من الآثار الملكية، التي تعود إلى الأسرة الخامسة. ولكي نعرف كيف تم هذا، يجب أن نقترب من صورة راعي الغنم شديد النحول، الموجودة في مقبرة واحد من (الأخ حوتب)، وهم البدو المُجَوَّعون، الذين كانوا قبل ٤٠٠ عام قد تم تصويرهم بنفس هذا الشكل، على جدران الطريق الصاعد، للمُجمّع الهرمي للملك أوناس، وكانت هذه المجاعة من النتائج المترتبة على أحد مواسم الفيضان السيّئة.

في المقابل فإن الأميرات ذوات زهرات اللوتس، اللائي نحتت صورهن في مقبرة جحوتي حوتب، تذكرنا رشاقتهن وأوجههن الجافة، بالمناظر المنحوتة على توابيت ملكات الأسرة الحادية عشرة. إن جفاف الشخصيات هنا كان قد تم تعويضه، باستعمال التعددية اللونيّة، باللعب في مجموعة الألوان الترابية البنية والطوبية، وكذلك في مجموعة الألوان اللازوردية. ولكن النحت الجداري يندر وجوده في مقابر الخاصة، في الدولة الوسطى ، وإن كانت النقوش الغائرة والبارزة تنتشر على النصب التذكارية، وعلى شواهد القبور، وعلى النذور الموضوعة أمام المعابد، والتي يمكن اعتبارها على نفس الدرجة من الجودة مع النقوش الملكية.

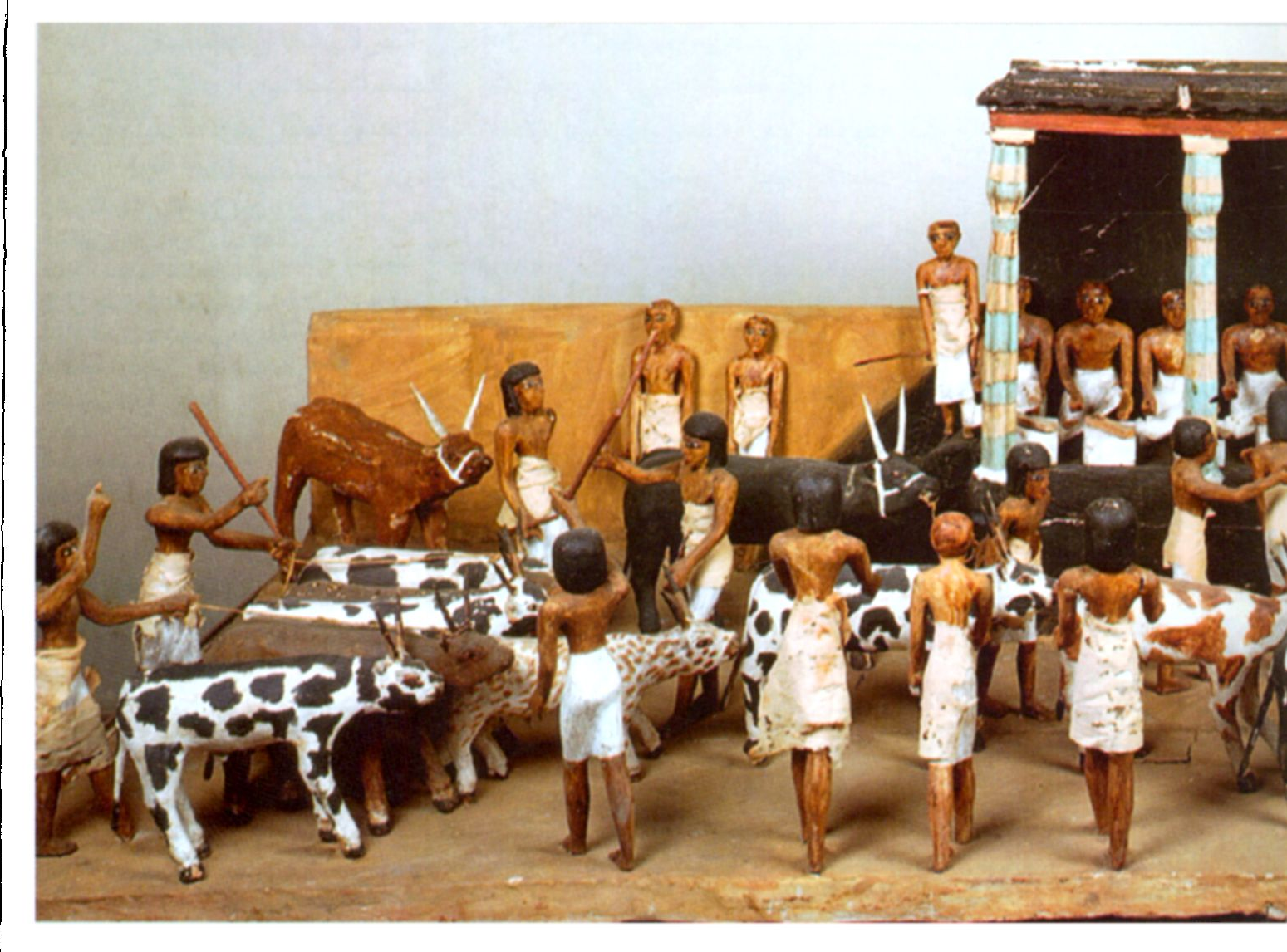
عالم مصغّر من النماذج

احتوت بعض مقابر الدولة القديمة، تماثيل حجرية صغيرة، تمثل في أبعاد ثلاثة، نفس الخدم الذين نراهم في النقوش الجدارية، وهم يعملون حول سيدهم : حمّالين وخبّازين وطحّانين وصانعي جعّة وجزّارين. قد نعثر من بين هذه التماثيل أحياناً على تحف فنية حقيقية، إلا أنها في الغالب كانت قد نحتت بفجاجة وبدون إتقان. هذه النماذج والتماثيل الصغيرة يزيد عددها جدًا خلال فترة الانتقال الأول، وفي الدولة الوسطى، وذلك لأنها حلت بالتدريج، محل النقوش التي كانت تنحت على الجدران، تلك النقوش التي قلّ عددها بمرور الوقت.

هذه النماذج والتماثيل كانت من الخشب، وعادة ما كانت تمثل شخصيات مختلفة، ويوضع العديد منها بعناية شديدة، داخل إطار من الخلفيات (الديكور)، الذي يعيد خلق منظر من مناظر الحياة اليومية، داخل ورشة عمل مثلا، أو منزل صغير (فيلا)، أو في مكان مفتوح للهواء الطلق، حيث يمكننا أن نرى مثلا داخل ورشة صناعة نسيج، العمال وهم منكبّون يعملون على أنوالهم، أو وهم يحلون ربطات خيوط كتانية، أو أن نرى صيّادي أسماك يعودون من صيدهم وهم يحملون شبكة تطفح بالأسماك، يتشارك في حملها مركبان متجاوران.

تمثال صغير لفرس النهر
(سيد قشطة)
عصر انتقال أول
أو دولة وسطى
خزف مصري ـ طول ١٦ سم
باريس ـ متحف اللوفر





نموذج لإحصاء الماشية
طيبة الغربية
مقبرة مكت رع
دولة وسطى
أسرة ١١
خشب مكسو بالجص
طول ٥٥ سم
القاهرة - المتحف المصرى

إن أسلوب عمل النماذج يكون عادة خشنًا بشكل عام، ثم إن النموذج يُقدّم بشكل تخطيطي مبسط، وهكذا فإن تفاصيل هذا النوع من الأعمال الفنية لا تهتم بأن تكون واقعية، بقدر ما تهتم بدقة استدعاء ذكرى لحظات مميزة، في الحياة اليومية . وقد اختيرت هنا هذه اللحظة، من أجل قيمتها الرمزية المرتبطة بالتقدمات والقرابين الغذائية .

وفي اللوفر يمكننا أن نتأمّل بإعجاب، مخزن غلال داخل فناء، محاط بأسوار عالية، حيث يضع الفلاحون إنتاجهم من القمح، تحت مراقبة أحد الكتبة. ثم أن مقابر أسيوط كانت قد كشفت عن جيش حقيقي مصغّر، حيث نرى الجنود يسيرون في طابور العرض العسكري، رافعين دروعهم وحرابهم الصغيرة، وهناك كذلك فرقة نوبية من راشقي الأسهم. ونحن نجد كذلك، وفي مكان واضح، العمليات التي يقوم بها الخدم المسئولون عن إعداد مؤن الطعام، وهم يسيرون في طابور، مثل أولئك الذين تم اكتشافهم في مقبرة البرشا.

وأحيانًا هناك حاملات قرابين أكبر حجماً، يتقدّمن سائرات وحدهن، ومن المؤكد أن أجملهن تأتي من مقبرة (ميكيت رع) في طيبة، وهي المقبرة التي احتوت على روائع أخرى، مثل طابور عرض الماشية، أمام رب البيت، المستقر في مكانه وسط أتباعه، تحت المظلة. إن حاملة قرابين اللوفر الخشبية، بنقاء خطوطها ودقة ملامحها، تتساوى في القيمة الفنية مع التحف المنحوتة من الحجر.

إن المرأة الشابة تمثل واقفة، وهي مرتدية ثوبًا ضيقا ملتصقا بجسمها، ومعبرًا بدقة عن خطوط الجسم التي تمثل النموذج الجمالي لذلك العصر، صدر ممتلئ، قامة رشيقة، أرداف واضحة، ثم إنها تقدم إناء من الجعة، في الوقت نفسه الذي تحافظ فيه فوق رأسها، على اتزان سلة يعلوها فخذ عجل.

يمكننا أن نضم إلى هذه المجموعة من النماذج، بعض الأشياء المصنوعة من الألباستر، أو من الطين النيلي؛ أو من الخزف، والتي تم العثور عليها داخل المقابر، ويكون أكثر هذه الأشياء لفتًا للانتباه، هو ما تم صنعه من الخزف المصري الجميل جداً، من عجينة الكوارتز التي تكتسب لونًا أزرق زاهيًا، بإضافة أحد أكاسيد النحاس، ومن بين الأشياء التي تكون غالباً من هذا الخزف، هناك التماثيل النسائية الصغيرة التي تسمّى (محظيّات المتوفى).

بدون أدنى شك كانت تماثيل المحظيات توضع إلى جوار المتوفى، حتى يحبلن منه ويلدن الوريث، الذي يمكنه، في العالم الآخر، أن يخلد ذكرى أبيه المتوفى. إن أشكال أجسامهنّ السخيّة العامرة، وكذلك عريهنّ شبه الكامل، الذي لايغطيه إلا بعض العقود حول الرقاب، وتيجان من القواقع فوق الرءوس، كل هذا لا يسمح بأي غموض حول مقصدهنّ، والغرض منهنّ. ذلك إن بعضهنّ كن قد تشوّهنّ، بسبب تجاهل الفنان لنحت أقدام لهنّ، وقد فعل ذلك عن عمد، حتى لا يتمكنّ من مهاجمة المتوفى. هنا تظهر كذلك أول نماذج تماثيل المجيبين (الشوابتي)، المنحوتة في الخشب أو في الحجر، هم أيضا من الخدم الموضوعين تحت طلب المتوفى .

تمثال سيزوستريس ٣ وهو شاب ثم وهو عجوز
معبد مدامود - دولة وسطى
أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ٣
حجر بورفير محبّب
ارتفاع ١١٩ سم و٧٩ سم
باريس - متحف اللوفر

رغم أنه يمكن التمييز بين الشكلين، عن طريق اختلاف طريقة معالجة ملامح الوجه، إلا أن هذين التمثالين يقدّمان شكل عضلات الجسم بطريقة مثالية نموذجية . هذا التجديد يمكن أن يُفسّر بطرق مختلفة. هل تتعلق مسألة (ملامح الشيخوخة) بالاعتراف بأن الملك هو بشر مثلنا يتقدم في السن ؟ هل هذا الجسم القوي هو تعبير فني عن قدرة الملك على التجدد الدائم، المرتبطة بالدائرة الأزلية للتجدد الدائم (إذ يظل جسد الملك شاباً إلى الأزل رغم تقدمه في السن) ؟ أم أن هناك إرادة (أو رغبة) ما لا تزال يحيطها الغموض ؟

٢ ـ التماثيل

لم تكن المعابد الجنائزية لفراعنة الأسرة الثانية عشرة، هي فقط المزدحمة بتماثيل ملوكها، ولكن هناك كذلك العديد من الهياكل المقدّسة والمحاريب التي ازحمت بهم، في طول مصر وعرضها. هذه الوفرة سمحت لنا بتحديد تيّارين رئيسيّين في فن الوجوه الملكية (البورتريه)، الأول يتميز بواقعية فظة خشنة، والثاني يميل إلى المثالية. الأول يعبّر غالباً عن قوة وسطوة ملك مصر، وذلك باللعب على الأحجام الضخمة، وعلى المظهر القاسي، وهي تلك الأعمال التي كان المقصود بها عمل الدعاية الملكية، ويمكننا أن نجد نماذج لها في كل مكان في مصر، من دلتا النيل وإلى الشلال الثاني. إن خطوط هذه التماثيل المبسّطة جدًا، تزيد من حدّة الملامح، التي كانت بلا شك ملامح ملوك الأسرة الثانية عشرة، الممتلئين بالطاقة والنشاط. هذه الملامح تتمثل في وجنتين بارزتين، وفم يتسم بالقسوة، وأذنين كبيرتين. ثم إن هناك تركيزاً على إبراز عضلات الملك ، لإعطائه صورة الرجل الرياضي ، القادر جسمانيًا على دحر أعدائه. ملمح نجده خاصة في أحد تماثيل سيزوستريس الثاني.





مع سيزوستريس الثالث تصل انفعالات الوجه الملكي، إلى تكثيف درامي عنيف، فهناك تمثال له اكتشف في مدامود، وكذلك قناع من الجرانيت، والقطعتان معروضتان في اللوفر، وفي كليهما نستطيع أن نتبين بوضوح، المجهود الذي بذله النحّات حتى يتمكن من إظهار ملامح الوجه، ومن التعبير عن روح صاحب التمثال، فالوجه المؤثر جدًا والمثير للمشاعر، والعينان الغائرتان، والملامح التي ترك العمر بصماته عليها، والفم الذي يعبّر عن الحسرة والمرارة، كل هذا يجعله واحداً من التماثيل التي لا يمكن نسيانها.

إن بعض تماثيل ابنه أمنمحات الثالث، تقترب من تمثاله هذا، من عدة نواح، منها مثلا تماثيل أبي الهول الضخمة القادمة من تانيس، ذات الأخاديد المحفورة في الوجه، والتعبير عن الاحتقار البادي في العينين، وهي من مجموعة المنحوتات التي كنا نعزوها إلى الهكسوس، بسبب القسوة البادية عليها. نلاحظ كذلك تمثالا نصفيًا لأمنمحات الثالث، وهو الذي كان قد تمّ العثور عليه في ميت فارس بالفيوم. إن الملك الذي يحمل العلامات والشارات الدالة على انتمائه إلى طبقة الكهنة، من جلد القط الوحشي الأرقط، إلى القلادة من نوع (منات)، يعلو رأسه غطاء رأس مستعار غريب الشكل جدًا، ربما كان مستوحى من ليبيا. إن التماثيل الأخرى لأمنمحات الثالث، تصوّر إلى أي حد، كان فنانو عصره ماهرين، رغم تعدد الأساليب، في إعادة خلق ملامح نفس الشخص، بحيث يظل دائماً، من السهل التعرّف عليه.

ولكننا إذا قارننا هذه التماثيل لأمنمحات الثالث بتماثيل أخرى لنفس الملك، مثل الرءوس الجرانيتية الضخمة القادمة من بوباسطس، وكذلك التمثال الذي كان يزين معبد هرمه في هوّارة، فإن الفرق شاسع، حيث إن هذه التماثيل الأخيرة، خاصة التمثال الجنائزي القادم من هوارة، والمنحوت في الحجر الجيري، تمثل الصورة المثالية المسالمة الهادئة لملك يتمتع بشباب أزلي، غالبًا كان نحّاتو هذه التماثيل مشبّعين تماماً بتقاليد العاصمة منف. ولكننا لايجب أن ننسى أن هذه الصورة المثالية، هي الصورة التي كان ينبغي أن تكون عليها صورة قرين الملك، بديله الذي يوضع في مقبرته ليكون تحت الطلب في أي وقت. وبنفس الطريقة يمكننا أن نضع في جبهتين متضادتين، من ناحية واقعية التماثيل الضخمة لسيزوستريس الأول في طيبة، ومن ناحية أخرى مجموعة التماثيل التي تصوّره جالسًا، والتي كانت تزيّن معبده الجنائزي، وهي تماثيل ملفتة للانتباه بدقة إتقانها ورهافتها، وكذلك بانسجام نسبها وأبعادها، حيث للوجه تعبير رقيق، يجدر بوجه أحد الآلهة الحنونة، لا بوجه إنسان من لحم ودم.

بالإضافة إلى هذه التماثيل التي كانت على صورة الملك، والتي كانت قد ورثت من عصر الأهرامات، الوضع الذي كانت تأخذه تماثيل عصر الأهرامات، خاصة فيما يتعلق بوضع اليدين وعناصر من الثياب، فإن التماثيل الضخمة التي تأخذ شكل أوزوريس يتزايد عددها. فمنذ حكم سيزوستريس الأول، تأخذ هذه التماثيل الضخمة شكلا كلاسيكيًا، هو شكل الفرعون ولكن بملامح أوزوريس ووضعه، من حيث الجسم الملفوف في كفن كتّاني، واضعًا ذراعيه متقاطعتين على صدره. هذه التماثيل عادة ما تقف ملتصقة بأعمدة، وستصبح فيما بعد جزءًا لايتجزّأ من عمارة كلّ من المعابد المقدّسة والمعابد الجنائزية. ورغم الأحجام الضخمة لهذه التماثيل، فإن العديد منها يعكس بأمانة ملامح الملك، مثلا تلك القطعة من تمثال سيزوستريس الثالث التي اكتشفت حديثًا في الكرنك.

ولقد احتوت مقاصير بعض المقابر الخاصة التي تميّزت بثرائها خلال الأسرة الثانية عشرة، على تماثيل حجرية للمتوفى، يظهر فيها جالسًا مرتديًا تنورة الفرعون، مثل تلك الخاصة بـ (سحتب ايب رع) أو (عاو) ، والقادمة من الليشت، حيث نرى الوجه التقليدي إلى حد بعيد، والمستلهم من النموذج الملكي، بغطاء الرأس المستعار الطويل، الذي لا يغطي الأذنين. هذه هي بعض مميزات تلك الفترة. وفي أسوان نجد أن أحد تماثيل الحاكم المحلي (خيما) يقلد بوضوح تمثالا جالسًا لسيزوستريس الثالث، فالوجه المثالي لهذا التمثال يتناقض مع وجوه أخرى لنفس الشخص، في تماثيل أخرى كانت موضوعة في نفس المقصورة الجنائزية لعائلة (حقا ايب).

من بين التماثيل النسائية ذات الحجم الكبير، نجد تحفًا فنية، مثل ذلك الذي يمثل (نفرت) زوجة سيزوستريس الثالث جالسة. كذلك هناك تمثال رأس أبي الهول المحفوظ في متحف بروكلين. هاتان القطعتان منحوتتان في حجر داكن اللون، ومصقولتان صقلا رائعًا، وقد فقدا عيونهما المكفتة، والتي كان ينبغي لها أن تزيد من قوة تأثيرهما. إن وجه (نفرت) المستدير، يحيط به غطاء رأس حتحوري، تسقط خصلاته فوق الصدر. إن تمثال (سن وي) ذا الحجم الطبيعي، يصور هذه المرأة من طبقة النبلاء، في نفس الوضع الذي تتخذه (نفرت)، لكنها تختلف عنها في معالجة خطوط الجسم بطريقة بسيطة متحررة ومجرّدة، وكذلك في النقاء التام للوجه. إن (سن وي) تأتي من (كِرمة) في النوبة، حيث كان زوجها حاكمًا. إن الإجادة الاستثنائية لهذا العمل، تسمح لنا أن نفترض بأنه كان قد تمّ نحته في الورش الملكية، ثم تمّ تقديمه لها بواسطة الملك، وفق تقليد مؤكد منذ الدولة القديمة.

أبو الهول باسم أمن ام حت ٣
تانيس - دولة وسطى
أسرة ١٢ - ديوريت محبب
طول ٢٣٦ سم
القاهرة
المتحف المصرى

أربعة تماثيل متشابهة لأبي الهول، تم العثور عليها في تانيس، يمكن أن تكون قد جاءت من معبد الآلهة باستت في بوباستس. إن الملامح المعبرة جدا لأمنمحات ٣، يمكن تمييزها هنا بسهولة، ولكن هذه الملامح كانت قد أحيطت، بطريقة غير معتادة، بشعر رأس الأسد (لبدته)، مما يزيد من خشونة وشراسة التمثال .

وفي مجال تماثيل الخاصة تظهر أوضاع جديدة، تتفق مع حدوث تغيّر في مقاصد واتجاهات تلك الأعمال الفنية. فقد اكتسب صغار وكبار موظفي الدولة، منذ ذلك الوقت فصاعداً، ميزة وضع تماثيلهم في معابد الآلهة. هذه التماثيل التي تعبّر عن هؤلاء الموظفين، وتخلد ذكرى تقواهم، تظهر لنا أشخاصًا خاشعين متأملين ورعين، مرتدين أثواباً فضفاضة تلفّ الجسم كله، وتغطي رءوسهم شعور مستعارة ثقيلة، وغالبًا ما تكون اليد اليسرى موضوعة فوق الصدر، علامة على الإخلاص في الورع والتكريس والتفاني . كان الإخراج الفني (طريقة الصنع) لبعض هذه التماثيل ممتازاً. هناك التمثال الجالس لـ (رحامون عنخ) في المتحف البريطاني، و(خنوم حوتب) الجالس القرفصاء في متحف المتروبوليتان بنيويورك، ثم التمثال المدهش لـ (سات سنفرو) الساجد على ركبتيه. ولكن الكثير من القطع القادمة من أبيدوس، والتي كانت موضوعة هناك كنذور، بالقرب من (طريق الصعود إلى الإله العظيم)، كانت بحجم صغير، وبمستوى متواضع من الإخراج الفني.



إن الوجوه المجهولة هي انعكاس لوجوه ملوك تلك الفترة، ولكنه انعكاس قليل الشبه بها، وإذا كانت بعض تماثيل هذه الشخصيات، وهي تماثيل ذات قيمة فنية كبيرة، كان قد تم تقديمها، أو عرضها، وهي واقفة، مثل التمثال الخاص بالكاهن (إممنحات عنخ)، فإن الحيوية التي كانت محسوسة تمامًا بوضوح، في تماثيل الدولة القديمة، لم تعد موجودة. إذ أن الأثواب الطويلة ، وجمود الأذرع والأيدي الملتصقة بالأفخاذ ، يعوق الحركة . هذا

الجمود يتأكد في تماثيل عديدة، لمجموعات الأفراد المنتمين إلى أسرة واحدة، مثل مجموعة (سن بو) حيث نرى خمسة أشخاص واقفين متجمّدين في صف واحد، يبرزون بصعوبة من الكتلة التي تشكل خلفية المنظر.

ثم إن نمطية أو قولبة الأشكال، واللعب بالأحجام والكتل البسيطة، يصل إلى منتهاه في التماثيل المكعّبة، والتي تم العثور عليها بأعداد كبيرة، بالقرب من محراب أوزيريس. إن جسم الشخص الجالس على أليتيه، ناصبًا ساقيه وفخذيه، يغطيه ثوب فضفاض، يتم تقديمه في صورة كتلة مكعبة، تخرج منها اليدان منبسطتين، وكذلك يخرج منها رأس تتشابه ملامحه مع ملامح الملك. إن هذه التماثيل المكعبة الموضوعة بالقرب من التماثيل الأوزيرية الملكية العملاقة، يمكن أن ترى على أنها صورة رمزية للحجاج، الذين يتقدّسون بزيارتهم للمعبد.



تمثال مكعب للمدعو سر
دولة وسطى - أسرة ١٣
حجر جيري - ارتفاع ٤٥ سم
باريس - متحف اللوفر

تمثال هذا الشخص المرتدي لجلد نمر أرقط (مبقع منقط)، عليه نص في ستة أسطر، يشير إلى قربان ملكي إلى آلهة أبيدوس، خاصة إلى أوزوريس (إله الموتى) وإلى أوب واوات (ابن آوي فاتح البوابات)، من أجل مصلحة قرين المتوفى (كا)، كان هذا التمثال موضوعاً (في معبد)، كأنه أحد النذور، وذلك حتى يسمح للمتوفى بالمشاركة في أقسام خدمة القرابين، المقدمة لصالح أرباب المحراب.

إن فن تماثيل الخاصة قد أنتج خلال الأسرة الثالثة عشرة، أعمالا جديرة بالتقدير، ففي تلك الفترة تفوّق النحّاتون في إسباغ الكرامة والشرف، على الشخصيات الرفيعة المستوى، والغارقة في أثوابها الفضفاضة، ففي مقابل تمثال الوزير (امي رو) في اللوفر، وهو الذي يمثل السحنة الباردة التقليدية، يمكن وضع تمثال (سوبك ام ساف)، الذي عثر عليه في أرمنت، والذي يعكس نشاط وعنفوان ورش الجنوب. بملامح وجهه الحادة، رغم تعارضها بشدة مع جسمه النمطي، والذي يبدو كما لو كان منحوتًا في أسطوانة. في نفس تلك الفترة، كانت التماثيل التي تعبّر عن شخصيات ملكية تحتذي بنماذج الأعمال الفنية لعصر (إممتحات الثالث)، فإن تقديم الملك يكون غالبًا في حجم ضخم جدًا، لا ينقصه النبالة، وإنما ينقصه الابتكار. وتعتبر تماثيل (سوبك حوتب) أمثلة جيدة لهذا النوع من النسخ، الذي يمكن تمييزه عن الأصل المأخوذ منه، فقط بالحجم غير المعتاد لغطاء الرأس الملكي (نِمِس)، وبالنحافة المبالغ فيها للخصر.

ثالثًا : التصوير الجداري في الدولة الوسطى

ببداية الدولة الوسطى يصبح التصوير الجداري المصري فناً قائماً بذاته، حيث إنه كان في السابق يستعمل بديلا لفنون النقش والحفر، أو مكملا لها. إن الأجزاء المتشظية النادرة، الباقية من المصورات الجدارية التي تعود إلى زمن الدولة القديمة، تسمح لنا مع ذلك بأن نقرر، أن تقنيات هذا الفن لم تتطور بين السابق واللاحق.

التماثيل الكبيرة من الخشب

إن استعمال الخشب في صناعة التماثيل ظهر في الدولة القديمة، ولكنه عرف استعمالا أكثر كثافة في فترة الانتقال الأول ، من خلال ما يعرف باسم النماذج الخشبية، ومع ذلك فإنه فقط في بداية الدولة الوسطى، يتمكن كبار الموظفين المحليين في الأقاليم، خاصة في أسيوط في مصر الوسطى، من أن ينحتوا لأنفسهم تماثيل جنائزية ، أحيانًا ذات أحجام كبيرة جداً. إن متحف اللوفر يحتفظ بتمثال من خشب السنط، باسم المستشار (نختي)، تم العثور عليه داخل حنية المقصورة في مقبرته، التي تحمل رقم ٧ بأسيوط. إن التمثال يصل طوله إلى ١٧٩ سنتيمترًا.

وهناك ما هو أكثر من ذلك، فتمثال الحاكم المحلي لأسيوط (حابي جدف آي)، الذي عاش خلال فترة حكم سيزوستريس الأول من الأسرة الثانية عشرة، يصل ارتفاعه إلى ٢٠٥ سنتيمترات . إنه أكبر تمثال خشبي معروف حتى الآن من تلك الفترة. هذا التمثال يقوم على قاعدة مرتفعة، ويمثل الشخصية في وضع السير، وهو يمسك، فيما سبق، بالصولجان والعصا، علامات ودلالات سلطته. هو يسير مغطيًا رأسه بشعر مستعار مستدير الشكل، ومرتديًا تنورة عتيقة الطراز، بحزام حول الوسط، ثم إن نسب جسمه ممطوطة، باستثناء الجذع الذي كان قد عولج بطريقة مدروسة، ثم إن الوجه كذلك يحتفظ بقدرة قوية على التعبير ، تترك فينا الانطباع بأنه نال هو أيضا الكثير من الاعتناء . ومن المؤكد تقريبًا أن طبقة من الجص الملون، كانت تغطي التمثال كله ، وإن اسم وألقاب هذا الحاكم المحلي كان مكتوباً على قاعدة التمثال.



تمثال حابي دجف آي
جبانة أسيوط - بالقرب من مقبرة حابي دجف آي
دولة وسطى - أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ١
خشب سنط - ارتفاع ٢٢٨ سم
باريس - متحف اللوفر

إن خطة بناء المقصورة المهيبة لهذا الحاكم المحلي ، كانت قد نشرت علميا سنة ١٨٠٩، قبل أن تتهدّم . كانت منحوتة في الجبل، وتحتوي على دهليز عريض، يؤدي إلى ثلاث مقاصير، من بينها كانت فقط حنية المقصورة الوسطى، الواقعة على محور الدهليز، ذات الارتفاع الكافي الذي يسمح باستقبال هذا التمثال .

تم اكتشاف هذا التمثال عام ١٩١٦، في الحنية المحورية بمقصورة مقبرة (حابي جدف آي)، المحفورة في جبّانة أسيوط ، حيث وجدت تماثيل أخرى عديدة، كانت موضوعة هناك، ولكنها كانت أصغر حجماً. هذه المقبرة مشهورة كذلك، بفضل نصوص العقود المنحوتة، فوق الحائط الشرقي للمقصورة، والتي تضمن للمتوفى، استمرار وانتظام خدمته الجنائزية بعد وفاته.

لم تكن التماثيل الخشبية الكبيرة، وقفاً على المدنيين، تشهد بذلك تحفة في المتحف المصري، ففي عام ١٨٩٤، وفي موقع دهشور بالقرب من (هرم إممنحات) الثالث، اكتشفت مقبرة ذات حجرتين، كانت قد أعدت للمدعو (آوو ايب رع حور) ، وهو أحد فراعين الأسرة ١٢ أو الأسرة ١٣، وكانت تحتوي عند اكتشافها على ناووس خشبي كان متروكًا ملقياً ممدداً على الأرض، عثر بداخله على تمثال القرين (كا) للملك ، ويبلغ

طوله ١٧٠ سنتيمترًا، ويبدو فيه الملك في وضع السير، ممسكاً كما كان ينبغي، بالصولجان والعصا، وكانت عيناه مكفتتين. ولديه لحية مستعارة من النوع المجدول، كما أنه كان يضع على رأسه شعر رأس مستعارًا مجزعًا ثلاثي الأجزاء، فوقه كان هناك رمز ال (كا) ، وهما الذراعان المرفوعتان، كما كان مرتدياً تنورة ثلاثية الأجزاء. كانت هناك آثار تذهيب (إضافة طبقة ذهبية) على الشعر المستعار، وعلى الحاجبين والجفنين، وعلى اللحية، والحلمتين، والأظافر، والتنورة. كان التمثال في السابق مغطى بطبقة رقيقة من الجص، سقطت لاحقًا وتفتت إلى ذرّات من تراب.

إن وجود هذه التنورة الشبيهة بتلك التي كان يرتديها إله النيل، والتي ارتداها كذلك آلهة آخرون، كانت مهمتهم هي تجسيد الخصوبة، وكذلك حقيقة وجود سابق لطبقة من الجص الملون باللون الأخضر، ووجود مائدة وهمية للقرابين، موضوعة أسفل التمثال، كل هذه الدلالات تجعلنا نعتقد، أن هذا التمثال كان يجب عليه، بطريقة سحرية ما، أن ينتج أو يولد أو يعيد تخليق، القرابين الغذائية اللازمة لبقاء المتوفى على قيد الحياة.

تمثال القرين (كـا)
في هيكل خشبي (ناووس)
للملك آوو ايب حور
دهشور - دولة وسطى
أسرة ١٣ - خشب وتذهيب
ارتفاع ٢٠٧ سم للناووس
و ١٧٠ للتمثال
القاهرة - المتحف المصرى

إن الذراعين المرفوعتين فوق الرأس، يكوّنان العلامة الهيروغليفية (كا) ، والتي تشير إلى قرين أو بديل الشخص وهو عنصر جوهري في الحياة، إذ بعد الموت تستمر (كا) في الحياة، ويحق لها أن تحصل على الهواء والماء والغذاء، في شكل رسومات أو في صياغة عبارات .(كا) تتجسّد في تمثال المتوفى الموضوع في مقبرته .

إن التصاوير الجدارية الملونة، التي كانت تزين المقابر، لم تكن توضع مباشرة فوق الجدران، وإنما كانت توضع على طبقة من الطمي، مغطاة بطبقة أخرى رقيقة من الجص، وفي بعض الأحيان كانت طبقة الجص توضع مباشرة فوق الجدران الحجرية، وفوق هذا السطح الأبيض الناعم كان الفنان يبدأ عمله أولا تحديد الخطوط الأفقية، لضبط المدى الخاص بكل موضوع من موضوعاته، مستعينًا بحبال رفيعة مدعوكة باللون الأحمر، وفي داخل هذه الأطر الأفقية يتم رسم المناظر، التي ستكون ممثلة بحيث يعلو بعضها بعضًا ، على المستوى الرأسي. هذه المناظر ترسم بحيث يكون هناك نوع من الاستمرارية بين أحداثها المختلفة.

ومثل الحال مع الكتابات الهيروغليفية المكملة للمناظر، فإن هذه المناظر كان من الممكن أن تكون مرسومة في اتجاهين مختلفين حول محور رأسي، بشكل يكون فيه قدر من التماثل والتناظر على جانبي المحور الرأسي، الذي قد يكون بابًا أو قد يكون حنية محتوية على تمثال. (أي أن هذه المناظر على يمين الباب تكون من اليمين إلى اليسار في حين أنها على يسار الباب تكون من اليسار إلى اليمين). وكان على الكتبة الذي يضيفون كتاباتهم أن يضيفوها على حواف المناظر وعلى أطرافها الخارجية، متتبعين الإطار الخارجي لهذه المناظر، من أشكال مرسومة أو زخارف، وكانوا يكتبون باستعمال ريشة بسيطة، مصنوعة من عصا صغيرة ذات طرف مقروض، من فرع نبات الأسَل، وهو نبات عشبي كان يستعمل في صنع السلال. وإذا كانوا لا يريدون ترك خلفيات المناظر بيضاء، كانوا يفرشون الألوان الرمادية أو الترابية أو السوداء، باستعمال عروق سعف النخيل أو الخوص، وبذلك يتمكنون من إبراز الأشكال المرسومة، تلك الأشكال التي كانت تنفذ بخامات ومواد بسيطة إلى حد الإدهاش، ريش رسم من جذوع الأشجار والعناصر النباتية، ثم قواقع وشقوف الخزف لإذابة وتخفيف مساحيق الألوان، في ماء مضاف إليه الصمغ.

في الأغلب الأعم كانت الألوان من أصول معدنية، فمن المغرّة، مادة تراب الأرض، الصحراء أو الجبل، كان اللونان الأصفر والأحمر، ومن أحجار الطباشير أو الجص كان اللون الأبيض، ومن أكاسيد النحاس الطبيعية كان اللونان الأزرق والأخضر، ومن السناج، الهباب، الناتج عن احتراق المواد المختلفة كان اللون الأسود. هذه المجموعة من الألوان ذات الدرجات اللونية الصريحة، كان يمكن الحصول منها على ظلالها المختلفة، عن طريق مزج مساحيقها سمعياً بدقة. وهكذا كان الفنان المصري قادرًا على اللعب بالألوان، وكذلك على اللعب على تناقضات الألوان، إذ تفوّق في عملية إظهار أحد الألوان بتقريبه من الأسود أو الأبيض أو الرمادي.

مناظر صيد وقنص
بني حسن - مقبرة رقم ٣
لخنوم حوتب ٣
دولة وسطى - أسرة ١٢
الحائط الشرقي
فى الموقع

إن المناظر المرسومة على هذا الحائط تتوزع حول الحنية المحورية، التي كانت تحتوي على تمثال المتوفى، ففي كل من الناحيتين نرى المتوفى يركز كل اهتمامه ، في أدغال البردي، على صيد العصافير من ناحية ، وعلى صيد السمك بالحربة ذات الخطاف من الناحية الأخرى. أما أعلى الباب المؤدي إلى الحنية ، فنرى المتوفى وهو منشغل بإعداد الفخاخ ، التي ستوقع بالعصافير، فوق شجرة السنط ، في الأسر .



لوحة من مقبرة ايتي
الجبلين - عصر انتقال أول
تصوير جداري بالألوان
ارتفاع ٨٤ سم
تورينو - المتحف المصرى

هذه الصورة الجنائزية، التي تقدم مشهداً تقليدياً، لعملية نقل أكياس القمح، هي نموذج توضيحي للوظيفة السحرية للفن المصري، ولمبدأ (الهيئات والمرئيات) (أي الهيئة التي يريد الفنان أن يكون عليه الشيء في مقابل حقيقة الشيء كما هو مرئيًا في الواقع) . هنا كان الفنان قد تحايل على حقيقة استحالة إمكانية أن نرى، الجزء الأسفل من كيس القمح، المتدلي إلى الجهة الأخرى من جسم الحيوان، وبالتالي فقد جعل هذا الجزء من الكيس ينتصب رأسياً على ظهر الدابة (حتى نتأكد من وجوده) .





طابور عرض الآسيويين
بني حسن - مقبرة ٣ لخنوم حوتب ٣ - دولة وسطى أسرة ١٢ - الحائط الشمالي في الموقع
مقتطفات من منظر يصف وصول قافلة، مكونة من أربعة وثلاثين آسيويا، بقيادة أبيشا، إلى بلاط سيزوستريس ٢ . إن هذا الرسم بالألوان البراقة اللامعة، يريد أن يؤكد على غرابة هذا الجنس البشري، وعلى غرابة ملامح الوجه والجسم وطرق التزيين.

وقد استجابت هذه اللوحات المرسومة على الجدران، كما كان الحال في النقش والحفر على الجدران، لقوانين وقواعد الفن المصري التي نجدها راسخة منذ الأسرات الأولى، فإذا كان السطح مستوياً، وأراد الفنان أن يعبّر عليه عن أشكال وعن عناصر تقدمها الطبيعة في شكل متدرّج، على أعماق وأبعاد مختلفة، فإن الفنان لا يستعمل قواعد المنظور من وجهة نظر الفن الكلاسيكي، ولكنه يقترب من الحلول التي تبنّاها الرسّامون التكعيبيون.

ومثل فن النحت المصري، فإن فن التصوير الجداري المصري هو كذلك كان قد تم اعتباره فناً سحرياً، باحثاً دوماً عن الكفاءة والإتقان، إذ يلخّص أو يختصر في صورة واحدة كل الجوانب المهمة لشخصية ما أو لشيء ما، يجتهد في تقديمها على أكبر قدر ممكن من الاكتمال. ولتحقيق هذا الهدف، فهو يضع العناصر معاً بحيث يكون بعضها معبّرا عن وجه الشخص أو واجهة الشيء، وبعضها الآخر مرئياً من زاوية الثلاثة أرباع، وبعضها الأخير من الوضع الجانبي، بروفيل، وذلك حتى يتمكن من تقديم كل الملامح المميزة لهذا الجسم البشري معاً في الوقت نفسه.

الوجه من الوضع الجانبي (بروفيل)، يستكمل بعين في وضع المواجهة، ثم النصف العلوي للشخص في المواجهة، مظهراً كل عرضه واتساعه، في حين إننا نرى الظهر في وضع جانبي، ولا نرى إلا أحد الثديين، ثم الحوض في وضعية الثلاثة أرباع، في حين أن امتداده مع الأطراف السفلية يكون في وضعية البروفيل. وهكذا يكون وضع الأعضاء معًا بهذه الطريقة متجاهلا تمامًا كل قواعد المنظور. هذا الإنقاص والانحراف المتعمّد، على أسطح مستوية، يقدّم حقائق لا يمكن رؤيتها كلها معـًا في الوقت نفسه، ولكن يمكننا أن نراها بطريقة متتالية، إذا نظرنا إلى الشيء نفسه من زوايا مختلفة، مرة بعد أخرى.

هذه الطريقة نفسها استعملت كذلك غالبًا في تقديم عناصر معمارية أو مناظر خلوية من الطبيعة، مثلا يمكن رسم أحد المباني السكنية بشكل مخطط، مثل ذلك الشكل الذي يمكن لمهندس معماري حديث رسمه، ولكن الأبواب والنوافذ تكون مضافة بطريقة اختزالية منحرفة، تدور حول الرسم بطول الحوائط. في حين يكون الأثاث مرسومًا داخل المبنى، كما لو كنا ننظر إليه من خلال سقف شفّاف، يمكن الرؤية من خلاله. هذا المبدأ المعروف باسم (إزالة الأقنعة)، يمكن أن نعثر عليه في المناظر التي لا يتردد فيها الفنان، في إدخال عنصر موجود في خلفية الصورة بشكل غير مرئي، بحيث يقترب من مقدمة الصورة مقتحمًا المنظر، إلى المستوى الأول من مستويات النظر داخل الصورة، وكأنه يمر لحظيًا. وهكذا فإننا مثلا في (بني حسن) يمكننا أن نرى الصياد القابع في دغل نبات بردي، مختبئـًا لاقتناص فريسة، ونرى إلى جواره وليس بعيدًا عنه، يمر الصيد الذي ينتظره، من ثغرة في دغل البردي.

الأشكال المختلفة التي تزيّن التوابيت



تابوت المدعو سبي
مصر الوسطى - البرشا
مقبرة رقم ١٥ - دولة وسطى
أسرة ١٢ - خشب ملون
ارتفاع ٦٦ سم - الجدار
الداخلي للتابوت جهة القدمين
باريس - متحف اللوفر

هذا الحوض الداخلي المستطيل الشكل، الذي يحمل اسم المشرف المسئول سيبي، كان قد تم استخراجه من إحدى الآبار العائلية الثلاثة، التي كانت محفورة ومعدة في جنوب مقبرة الحاكم المحلي جحوتي حوتب، داخل هذا التابوت كان هناك حوضان، بالإضافة إلى صندوق الأواني الكانوبية (للأحشاء)، ومائدة قرابين، ونموذجين لمركبين، وهكذا شغلت هذه الأشياء الحجرة الجنائزية بأكملها.

كان التابوت يضمن حماية المومياء، مزوّدا إياها في الوقت نفسه بالأدوات السحرية التي لا غنى عنها، لضمان إعادة الخلق، التي تعد بها الطقوس الجنائزية. في الدولة الوسطى، غالبا ما كان التابوت يصنع من الخشب، بطريقة تجميع الألواح الخشبية المقطوعة بشطف مائل، والموصولة ببعضها عن طريق تثبيت أوتاد خشبية، في الفراغات الموجودة فيما بينها. هذا التابوت قد يتكون من حوض واحد مستطيل، أو من عدة أحواض مستطيلة، متناقصة الحجم، الصغير منها داخل الكبير.

ثم إن النقش الموجود على السطح الخارجي للتابوت، والمرسوم بالألوان على طبقة من الجص، يتضمن إلى جوار الكتابات، شكلا يمثل باباً وهمياً، تعلوه عينان من عيون الحراسة والسهر على حماية الموتى، من المعروفة باسم (أود جات)، هذا الباب يكون غالباً بالقرب من وجه المومياء. ثم إن الجوانب الداخلية للتابوت هي الأخرى، والتي يحدّها الإفريز (المصري)، تكون كلها منقوشة بطريقة محددة، من أعلى إلى أسفل : صيغ التقدمات، ثم يأتي بعدها ذكر كل الأشياء والحاجيات، التي تم جمعها هنا على السطح الداخلي للتابوت، لصالح حياة المتوفى بعد الموت، وهي من أشياء وحاجيات المتوفى، التي كان يستعملها في حياته اليومية قبل الموت، مثل الصنادل / قطع الأثاث / الأواني / الحليّ / الأسلحة / الأدوات / الصولجانات / المرايات / الأقمشة، وهناك كذلك بعض الأشياء الرمزية مثل مخازن غلال / ثعبان كوبرا مقدس للحماية / تيجان ملكية / أحجبة وتعاويذ وتمائم.

كل ذلك موجود على السطح الداخلي للتابوت بالإضافة إلى نصوص التوابيت، وهي نصوص موضوعة في أعمدة كتابة رأسية، يسمح وجودها للمتوفى بالسفر عبر السماء مع الإله رع، أو بالترحال عبر العالم السفلي الخاص بالإله أوزوريس. هذه النصوص هي امتداد لنصوص الأهرامات، التي تعود إلى زمن الأسرتين الخامسة والسادسة، والتي كانت قد قنّنت طقوسًا قديمة ، تتعلق بالقرابين وبالعودة إلى الحياة . إن تابوتاً واحداً كان يمكن أن يحتوي على عدة مئات من العبارات والصيغ المحفوظة، من بين حوالي ١١٨٥ صيغة تم حصرها. وفي أرضية الحوض نجد نصوص (كتاب الطريقين)، الذي يحدد خريطة العالم السفلي، حيث يكون المتوفى المهدد بأخطار عديدة، محتاجاً لاستعمال صيغ سحرية فعّالة. هذه المرحلة ترمز كذلك إلى تتويج الكاهن، حيث إن المناطق التي يمر بها المتوفى هنا، تتشابه مع (وتتمثل في) أجزاء المعبد.



تقديم المصارعين

بني حسن - مقبرة رقم ٢
لأممنحت٢ - دولة وسطى
أسرة ١٢ - الحائط الشمالي
في الموقع

ثم إن هناك طريقة أخرى كذلك، للتعبير عن المنظر مكتملا، ألا وهي الإعلان عن الأشخاص الموجودين عادة في المكان، وكأنهم واقفون بعضهم خلف بعض، وكذلك عن الأشياء، وكأنها موضوعة بعضها فوق بعض. وهكذا فإن حاملي القرابين السائرين في طابور، يمكننا أن نراهم كما لو كانوا واقفين واحدًا إلى جوار الآخر. كذلك الأطعمة والمؤن المكدّسة فوق مائدة، يتم عرضها رأسيًا واحدة فوق الأخرى، الفواكه والخضراوات موضوعة بعضها فوق بعض، بخلو بال تام من قوانين الجاذبية الأرضية.

إن فن الرسم المصري في الواقع لا يمثل ما هو حقيقي، وإنما يمثل ما هو ضروري، وهذا هو ما يستعمل من أجله مقاييس رسم مختلفة، لأشياء مختلفة، موجودة معًا في نفس المكان، فان الفنان يقدّم دائمًا المناظر والأشخاص الأكثر أهمية بمقياس رسم أكبر من ذلك الذي يستخدمه لتقديم مناظر وأشخاص أقل أهمية. وهكذا فإن المتوفى يتميز عن أفراد عائلته وعن خدمه، بكونه ممثلا بنسب أكبر من تلك النسب المستعملة لهم. يجب أن نفهم هذه الأعراف المتفق عليها، لنتمكن من تذوّق فنون التصوير الجداري في الدولة الوسطى، والتي تزيّن أساسًا المقابر الحجرية، في مصر الوسطى والعليا. وفي طيبة فإن المقبرة الوحيدة التي يمكن أن تضاف إلى هذه المجموعة هي تلك الخاصة بالوزير (أنتف اوكر).

هناك مناظر كثيرة تمّت استعارتها من مصاطب عصر الأهرامات، ولكن طزاجة وحيوية الدرجات اللونية، تضيف إلى هذه المناظر سحراً جديداً، وهكذا فإن رحلة الصيد التقليدية في المستنقعات، نجدها من جديد في (البرشا)، ولكن شجرة السنط تصبح رائعة المنظر بالعصافير المتعددة الألوان التي حطت على أغصانها، والتي لايمكن أن تختفي خلف ورق الشجرة الشفاف. ثم إن إحدى مقابر (بني حسن) نالت شرف احتواء منظر سبق أن عرفناه، وهو منظر تزغيط الحيوانات، ولكنه هنا يزداد روعة وجمالا بفضل براعة اللعب بالألوان، وذلك حيث إن الجلد الوردي اللون، لحيوان الوعل ، يزداد وهجاً، بفضل وجوده بالقرب من اللونين الأبيض والأسود، اللذين استعملا في تحديد قرون الحيوان بدقة، فهذا اللون الوردي يمتد عبر المناطق الصريحة لجلد الحيوان، مع محاولة لوضع اللون بدرجة أقل في منطقة أسفل العنق.

ثم إن هناك مناظر أخرى تلفت الانتباه أكثر بالقصص التي ترويها، مثل منظر نقل التمثال العملاق، الذي كان يزين مقبرة الأمير (جحوتي حوتب) في البرشا، أو منظر وصول القافلة الآسيوية، التي يرتدي أفرادها ملابس مقلمة بطول الرداء، أي بقلم طولي يمتد بطول الرداء، وقد تم تصوير وتلوين هذه الملابس بإخلاص وأمانة غير عاديين. وكذلك فإن تمثيل المعارك الحربية، والتمارين الرياضية، يعتبر من أعمال الخلق الفني المميزة لهذه الفترة. إن صورة القلعة المحاصرة، أو صور المصارعين الذين يتصارعون متواجهين، اثنين اثنين، تعكس الإحساس الحاد بالتكوين وبالحركة، وهو الإحساس الذي يتأكد أكثر فأكثر بإيقاع الشخوص، وكذلك بالتبادل الحادث بين الألوان الغامقة والفاتحة.

إن الزخارف التي تعبّر عن التقدمات والقرابين، والملوّنة مباشرة على الأسطح الخشبية للتوابيت، علاوة على فائدتها العملية، فهي تعبّر كذلك عن نفس الاهتمام بالتزيين والزخرفة. في متحف بوسطن هناك لوحة من الطبيعة الصامتة، يشغل الحيّز الغالب فيها، منظر بطتين بعنقين ملتويين، هذا المنظر يساوي في جماله وتناسق تشكيله وطزاجة ألوانه، أفضل المناظر الملوّنة في المقابر.

رابعاً: فنون المعادن في الدولة الوسطى

إن مولد التماثيل البرونزية يشهد بما وصلت إليه القدرة على التحكم في تشكيل المعادن، ثم إن الأعمال الفنية البرونزية، رغم صغر أحجامها، فإنها تستلهم بوضوح النماذج الحجرية السابقة عليها.

هناك تماثيل برونزية لسيدات جالسات، مثل سيدة (نانتوي) الصغيرة، وهناك كذلك تماثيل لرجال ذوي أجسام رفيعة وطويلة، وفي بعض الأحوال يكون هناك قدر أكبر من الاهتمام بهذه التماثيل الصغيرة فيتم تكفيتها بالذهب والفضة، مثل تمثال الوزير المزيّف في اللوفر، أو التمساح الثمين المحفوظ الآن في ميونخ.
لقد علمتنا الدولة القديمة، أنه منذ تلك الفترة، كان طارقو المعادن يجيدون فن تشكيل المعادن الثمينة، رغم أنه لم تصلنا منهم إلا أشياء قليلة، مثل الأثاث الجنائزي لوالدة الملك (خوفو)، وبعض الحليّ الذهبية التي كانت متناثرة في كل مكان، حتى في الواحات. في المقابل فإن الدولة الوسطى، تكشف عن فترة تألق وازدهار لفنون تشكيل المعادن وصياغة الحليّ. ففي مقابر الأميرات الملكيات، في دهشور واللاهون وهوّارة، تم الكشف عن حليّ رائعة، في حين أن آخر طقم مجوهرات من تلك الفترة، وهو للسيدة (سن اب تيزي)، المدفونة في الليشست، يعطينا لمحة عن أطقم مجوهرات الخاصة.

لم يحدث في أي عصر آخر، أن يتصالح طارقو المعادن ونحاتو الأحجار الكريمة، مع تقنية فنية على هذا المستوى من الإبهار، وبذوق رفيع على هذه الدرجة العالية من الثقة في الخطوط البسيطة، وفي اللعب بالألوان. هناك تاجا رأس قادمان من دهشور، استوحاهما الفنان من تيجان الزهور الحقيقية، التي كان المصريون البسطاء يتزيّنون بها في أيام الأعياد، هذان التاجان يوضّحان جيداً القدرة على التنويع في الأشكال. فأحدهما معالج بأسلوب أقرب إلى الطبيعة، إذ أنه في صورة شبكة من خيوط ذهبية خفيفة، رفيعة إلى أقصى حد ممكن، تقلد سيقان النباتات الرفيعة، التي تنمو عليها الزهور، وثمار الفاكهة، وهي منفّذة بالأحجار الكريمة: التركواز (الفيروز الأزرق زرقة البحر)، واللابيس (اللازورد بزرقة السماء)، والكورنالين (العقيق الأحمر)، وكلها بالألوان الزاهية. وفي تصميم التاج الآخر، بنفس الأحجار الكريمة ولكن بتصميم مختلف، هناك وريقات ذهبية نحيفة السُمك جدا، تُرَصِّعُها نفس الأحجار الكريمة، بتقنية الكلوازونيه، أي أن تكون هناك فواصل، أو حواجز، ذهبية رفيعة بين تلك الأحجار الكريمة، التي ترصّع الوريقات الذهبية، على أن تكون هذه الحواجز من نفس مادة الوريقات الذهبية.
إن التنفيذ يتم بطريقة هندسية سليمة محسوبة بدقة، فأزهار المرجريتا (الربيع اللؤلؤية)، تختزل إلى دوائر، وأزهار اللوتس (بشنين الماء)، تشبه آلة القيثارة الموسيقية. ثم إننا نجد نفس بساطة التنفيذ، مع تلك الحاسة المدهشة والذوق الرفيع في اختيار الألوان، في قلادات الصدور، وفي السلاسل حول العنق، التي تتدلى منها جواهر تزيّن الصدور، كل هذه الأشكال تتم صياغتها في إطار زخرفي هندسي معماري، مع أشكال رمزية تشير إلى قوة الفرعون المطلقة، مفصّلة هي الأخرى ومفصصة، ومكفتة بالأحجار الكريمة.
ومع ذلك فإن هذا المجتمع، الذي كان قادرًا على صنع كل تلك التحف الفنية، قد انحدر إلى الانحطاط والانحلال، في نهاية الأسرة الثانية عشرة، إذ تنهار السلطة الملكية بين الدسائس، ومؤامرات اغتصاب العرش المتتالية، وفترات حكم ملوك طموحين، تتبعها فترات حكم ملوك آخرين ضعاف الشخصية. وهكذا يغزو الهكسوس القادمون من الشرق شمال البلاد، ويستقرّون في المناطق المهزومة، ويدعون إلى سيادة وسلطان ملوكهم. هنا تبدأ في مصر، السنوات المظلمة لفترة الانتقال الثاني، والتي تدوم من من ١٧١٠ ق م إلى ١٥٤٠ ق م.



عقد يتدلى على الصدر
مفرّغ يمكن تعليقه على الوجهين
دهشور - مقبرة مري رت - دولة وسطى - أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ٣ - ذهب وعقيق وفيروز ولازورد وجَمْز - طول ٨ سم - القاهرة - المتحف المصري
إن التكوين المفرغ والمتماثل على جانبي المحور الأوسط للقطعة، يجعل التركيز كله على خرطوش سيزوستريس ٣ الذي تحميه الآلهة أنثى النسر، وكذلك موضوع بين اثنين من الحيوانات الخرافية (القشعام الأكلف)، اللذين يتوليان دهس الأسرى بأرجلهما . ثم إن التقنية التي وصلت هنا إلى درجة الإجادة، تقنية استعمال الأحجار الكريمة المختلفة، المجزّأة إلى فصوص من قطع صغيرة، والتي تفصلها عن بعضها البعض حواجز دقيقة جدا من نفس المادة الذهبية، وهي التقنية المعروفة باسم الكلوازونيه، تضيف إلى دقّة العمل الفني، وإلى اتزان عناصره.



منظر ابحار في اتجاه
أبيدوس
طيبة الغربية
شيخ عبد القرنة
كهف مقبرة تكعيبة العنب
ت ت ٩٦ سن نفر
دولة حديثة
أسرة ١٨
فترة حكم أمنحوتب ٣

الفصل الثالث

الدولة الحديثة أو زمن الفتوحات

الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرون

(من حوالى ١٥٨٠ إلى ١٠٨٥ ق. م.)

- العمارة
- الحفر والتصوير الجداري
- فن التماثيل
- الفنون الصغرى

الدولة الحديثة

مع سقوط الدولة الوسطى، عرفت مصر للمرة الثانية فى تاريخها، مرحلة اضطرابات، وهى المرحلة التى تكون غير مناسبة للإنتاج الفني، ومع ذلك فإن الهكسوس الغزاة كانوا قد حافظوا على الحياة الفكرية. كما أدخلوا بعض التعديلات التى استوعبها وهضمها المصريون، مثل استعمال الحصان الذى سيحدث تحوّلا تاماً فى فنون القتال، واستعمال بعض العناصر الزخرفية التى لم تكن معروفة للمصريين، حتى ذلك الوقت كالحلزون، وسعيفات النخيل التى تكون بشكل راحة اليد.

ومن جديد فإن عودة الروح الوطنية تنبع من الجنوب، بفضل مقاومة أمراء الجنوب الطيبيين، من أمثال كاموس وأحمس، ثم إن أحمس يغزو العاصمة أواريس، التى كان الهكسوس قد بنوها فى شرق الدلتا، وتبدأ الدولة الحديثة بمجرد طردهم منها. فترة لامعة فى تاريخ مصر، تتميّز بازدهار فنى غير مسبوق. بعد الأسرة ١٨ التى أسسها أحمس، ستأتى الأسرتان ١٩ / ٢٠، وهما اللتان قد ارتبطتا بفترة حكم الرعامسة. ويبدو أن الصدمة التى كان المصريون قد تلقوها، بسبب غزو بلادهم، كانت قد أجّجت فيهم حركة رد فعل قومي، وبالتالى فقد أقام الفراعنة الجدد لأنفسهم، إمبراطورية استعمارية ممتددة الأطراف، من نهر الفرات إلى السودان. إن الحوليات الملكية تصف أكداس الذهب والأحجار الكريمة، والعبيد، والعربات الحربية، والخيول، التى يعود بها ملوك مصر من غزواتهم، إما على أنها غنائم حرب، أو على أنها ضرائب سنوية. إن تدفق الثروات هذا، هو الذى يفسر لنا رخاء عيش ورفاهية تلك الفترة. وتعتبر مقبرة توت عنخ آمون، التى نجت بأعجوبة من عمليات نهب وادى الملوك، هى الوحيدة التى يمكنها أن تساعدنا، على تخيّل الثراء الذى لا مثيل له، لفراعنة الدولة الحديثة، وكان الأثرى (كارتر)قد اكتشفها سنة ١٩٢٢، وعرف أنها كانت المقر الأخير، لذلك الملك الصغير، الذى مات فى الثامنة عشرة من عمره، وإنها كانت عند اكتشافها لا تزال تحتوى الكنوز الرائعة، التى كانت قد وضعت هناك، منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام.

إن بداية الأسرة ١٨، تشهد تقوية العلاقات مع العالم المينوى (حضارة جزيرة كريت)، وهذا ما تشهد به استعارة بعض العناصر الزخرفية المينوية، مثل ذلك الحيوان الخرافى (القشعام الأكلف وهو مركب من حيوانات مختلفة)، بالإضافة إلى الزخارف الملونة لقلعة أواريس، والتى اكتشفت مؤخراً فى الدلتا، والتى يظهر فيها الثور فى ألعاب أكروباتية.

معبد آمون رع كرنك – دولة حديثة – الأسرتان ١٩/١٨ – منظر المعبد فيما بين الصرح الأول والآخ منو - فى الموقع يمكننا أن نميز إلى اليسار الصرح الأول، ثم الفناء الواسع، الذى يحتوى على معبد قرابين رمسيس ٣، ثم صالة الأعمدة الكبرى بصرحيها، ثم الفناء المسمى بفناء الدولة الوسطى، والى أقصى اليمين الآخ منو الذى شيّده تحتمس ٣ .



ونتيجة الاحتكاك المباشر مع الحضارات المجاورة، تطورت العقليات والأذواق. وكان الرخاء قد وصل إلى جميع أفراد الشعب، إلا أن أكثر المنتفعين به كانوا كهنة آمون، وذلك لأن الملوك المعترفين بفضل الإله عليهم فى انتصاراتهم، أفاضوا عليه بكرمهم. وكان آمون سيد طيبة، عاصمة الإمبراطورية، يفيض بدوره بالخير على كهنته، فيضع جزءًا من ثروة البلاد بين يديّ الكاهن الأكبر.

حتى محاولة أمنحوتب الرابع (أخناتون)، فى تأسيس ديانة منافسة، وعبادة قرص الشمس آتون، وبناء مدينة العمارنة، هذه المحاولة ستكون بلا غد. فيما يتعلق بالمجال الديني. أي إنها لن تترك أى أثر. فالفراعنة الذين سيأتون بعده، سيستمرون من أجل آمون. فى تجميل الكرنك والأقصر، أكبر المجمعات الدينية فى كل الأزمان. وتحت حكم الرعامسة، كانت هناك منافسة بين طيبة والعواصم الأخرى، مثل ممفيس (منف)وبى رمسيس، ولكن تظل المنطقة الطيبية هى المكان الذى يلجأ إليه، كل ملوك الدولة الحديثة لبناء مقابرهم.

تصبح قطع التماثيل، وقطع النحت الغائر، واللوحات الحائطية الملونة، وقطع الفنون التطبيقية، أكثر عدداً بكثير، فى هذا العصر عما كان عليه الحال فى السابق. وتشهد كل القطع بذوق جديد، يتناقض مع الكتل الخشنة فى فنون الدولة الوسطى. فالفن الجديد رشيق، ثم إنه يهتم بالزخرفة. نحن نلحظ تطورًا، يذهب من البساطة والسمو، فى عصر حتشبسوت، إلى طراز شبيه بالباروك فى عصر الرعامسة، مرورًا بمرحلة التمزق الحاد فى عصر العمارنة. هذا الفيض الفنى المتدفق صاحبته كذلك سرعة فى التنفيذ.

ثم إن طراز العمارنة لن يدوم. وذلك حيث إنه كان بإيحاء وإلهام مباشر من اخناتون، الذى رغم أنه كان يمثل اتجاهات وميول الديانة الجديدة، إلا أنه فى الوقت نفسه لم يقطع الصلة بالأعراف والتقاليد. فن العمارنة يتميز بدرجة كبيرة من الحرية، مع إحساس حاد بالحركة، ورغبة فى تصوير المناظر العائلية، ومجموعات البشر المتحركة. إلا أن القدرة الابتكارية التى تصدمنا أكثر من غيرها فى هذا الفن، هى طريقة تصوير الجسم البشري. فقد أوصل الفنانون (التعبيرية)إلى ذروتها.

هم بمحض إرادتهم، يغيرون فى ملامح الوجه، ويبالغون فى العيوب الجسمانية. ويؤكدون على كل العناصر العابرة، التى تعارض وتمحو الفن الكلاسيكي. فم بارز، ثنايا فى جلد العنق، شقوق أسفل الأنف. إنه فاصل زمنى ترفيهى مثل استراحة فى مسرحية، ولا يمكن بأى حال اعتباره ثورة. ومع ذلك فإن هذا الفن يُدخِل فى ميراث الفن المصرى إسهامات جديدة، مثل الإحساس بالشفقة، ومثل الواقعية القريبة من الحقيقة، ومثل الليونة فى الخطوط.

أولا : العمارة

١- معابد الآلهة

ليس فى كرنك (التشابك الأعظم)و(التداخل الغريب)، الذى يتكون من المبانى العديدة التى ألحق بعضها ببعض على التوالي، حيث يمكننا أن نبحث عن خطة بناء المعابد الإلهية، الخطة التى كانت قد أصبحت فى ذلك الوقت من كلاسيكيات العمارة المصرية، وإنما نحن نجد هذه الخطة فى معبد الأقصر، الذى كان قد تم تنفيذه على يد أمنحوتب الثالث، ثم توت عنخ آمون، ثم رمسيس الثاني.

إن المقصورة التى يأتى إليها تمثال آمون، محمولا بجلال على مركب، ليسكنها مرةٍ واحدةٍ كل عام، ولمدة قصيرة، تمتد موازية للنيل، عبر طريق يكون هو أيضاً موازياً للنيل. ذلك رغم أنه عادة ما تكون المحاور الرئيسية للمعابد متعامدة على مجرى النهر، متخذة بذلك محور الاتجاه من الشرق إلى الغرب. أما هنا فى معبد الأقصر فإن الحجاج يدخلون إلى المقصورة، مروراً بالطريق الموازى للنيل، وهو طريق مقدس مخصص للمواكب الدينية (دروموس)، تقبع على جانبيه تماثيل أبى الهول الحجرية، طريق مقدس يقود

الحجاج من المعبد الكبير (كرنك)إلى المعبد الصغير (الأقصر)، بحيث يستطيع الحاج أن يرى، وهو لايزال على بعد كبير، الشكل الخارجى المميز للبوابة الهائلة الضخامة (الصرح الأعظم)، هذا الشكل يتحدد بدقة من على بعد كبير.

هذه البوابة تتكوّن من كتلة ضخمة من البناء المصمت. يقوم على كل جانب من جانبيها برج يتخذ شكل شبه المنحرف، وهو الشكل الذى يثير فى الذاكرة صورة الأفق، حيث يولد قرص الشمس كل يوم من جديد. فى جسم هذا الصرح هناك أخاديد طولية بارتفاع البناء، تثبت فيها السوارى التى تحمل فوق قمة البناء، أعلاماً مقدسة ترفرف فى الهواء.

ثم مسلتان من الجرانيت المغطى جزئياً بطبقة من الذهب، تنتصبان أمام مدخل الصرح، كما لو كانا شعاعيّ شمس متحجّرين. هاتان المسلتان كان محمد على قد قدمهما إلى الملك لوى فيليب سنة ١٨٣١، ومنذ سنة ١٨٣٦ فإن واحدة منهما تزين ميدان الكونكورد فى باريس. هناك كذلك تماثيل هائلة الحجم للملك مؤسس المعبد، تقع على جانبيّ الباب الذى يقود إلى سلسلة من تتابع عدد من الأفنية المحاطة بالأروقة، ومن الصالات التى ترتكز أسقفها على صفوف من الأعمدة. ثم فى عمق المعبد، فى أبعد نقطة فيه، يقع الجزء السرّي، المسموح فيه بالدخول فقط للكهنة، ويحتوى على محراب بداخله هيكل، ثم بيت قرابين، المكافئ الموضوعى فيما بعد لخيمة المعبد فى الديانة اليهودية، وهنا نجد تمثال الإله. عدا ذلك فهناك مقاصير قريبة، تحيط بالمكان، واحدة منها كانت مكرّسة لطقس الولادة الإلهية للفرعون. على الجانبين تم إعداد، حنيات خاصة بممارسى طقوس خدمة الأسرار المقدسة، من خدام وكهنة المعبد، وهى الأماكن التى كانوا يضعون فيها، أشياءهم الخاصة بممارساتهم.

إن معبد الأقصر مشهور عن جدارة، بجمال أعمدته المرتفعة، التى تزين قاعة مدخله (رواق أمنحوتب ٣)، وكذلك بنقاء أسلوب أعمدة الأروقة التى تحيط بأفنيته. إن أشكال تلك الأعمدة كان الفنان المصرى قد استوحاها من عناصر نباتية، وهناك نصوص مصرية من العصور المتأخرة، تقارن بين هذه الأعمدة (أبدانها وتيجانها)وبين أدغال نباتات البردى واللوتس (سيقان النباتات وزهورها)، تلك الأدغال التى تنتشر فى مناطق المستنقعات، على حواف الأرض الزراعية، هذه الوفرة من العناصر النباتية داخل المعبد، تقربنا أكثر من بعض النصوص التى تتحدث عن خلق العالم، حيث تشرق الشمس من تويج (تاج صغير – نوّارة)زهرة لوتس، فى حين أن البردى الذى يرمز إلى

معبد الأقصر
مسلة وصرح – دولة حديثة – أسرة ١٩ – حكم رمسيس ٢ – وطريق كباش عصر متأخر – أسرة ٣٠ – فى الموقع
الصرح بارتفاع ٢٥ مترا، كانت تقف أمامه مسلتان، وستة تماثيل ضخمة لرمسيس ٢، منها اثنان جالسان. إن برجيّ الصرحين اللذين يحيط بجوانبهما أطر، ويتوجهما كورنيش (إفريز بإطار زخرفى وله حَلْق)، تبدو عليهما مناظر من معركة قادش، بالإضافة إلى الحزازات الرأسية التى كانت تستقبل سوارى الأعلام . هذا المدخل يرمز إلى الأفق، الذى يشرق منه قرص الشمس



القوة والنشاط، ينبثق من المياه الناعسة.

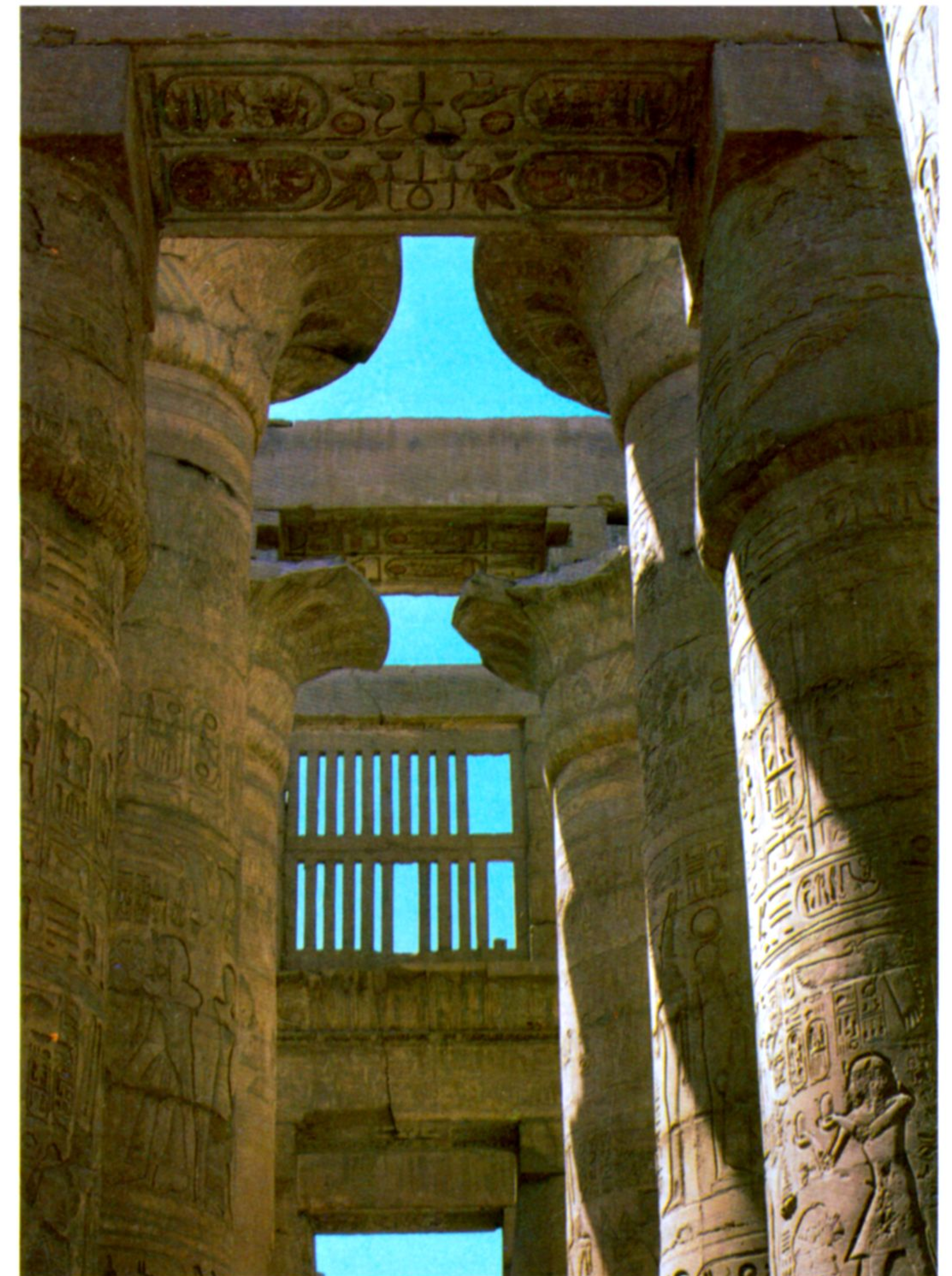
إن المحاريب المصرية، قدس أقداس المعابد، بأرضياتها التى تتألق مثل الأرض المغمورة بالماء، وبأسقفها التى تمثل سماء الليل المنثورة بالنجوم، هذه المحاريب ليست مجرد تقليد ساذج للطبيعة، ولا للغز الخليقة، ولكنها صورٌ مختزلة للعالم. هنا فى هذه المحاريب، وبوساطة من الملك أو عبره أو بتدخل منه، يمكن إجراء الحوار اللازم والضرورى بين الإنسان والإله.

كل شيء هنا يساهم فى إذكاء ودعم الرمزية، من الأشكال التى اختارها المعمارى مهندس البناء، إلى استعمال المواد المشحونة بالمعانى والدلالات، ومن الصور والنصوص المنحوتة على الجدران، إلى الألوان المتعارف عليها التى تبث الحياة فى كل هذا. كأننا فى ديكور يتم إعداده لإخراج مسرحية، مع استعمال اللعب بالأضواء والظلال، مع ملاحظة الارتفاع المتتالى لأرضيات المعبد، الذى يسير خطوة بخطوة مع الانخفاض المتتالى لأسقف المعبد، من مدخل المعبد إلى قدس أقداسه، إلى المحراب الذى يستريح فيه الإله، حيث خفوت الإضاءة يساعد على الراحة.

كل هذه العناصر توجد أيضاً فى معبد الكرنك، حيث جاء كل ملك من ملوك مصر، منذ الدولة الوسطى إلى العصر المتأخر، ليحاول أن يضيف إبداعات فنية، تسمح له بالتفوق على سابقيه من الملوك. ولهذا الغرض لم يتردد الملوك فى تفكيك آثار الملوك السابقين عليهم، وإعادة استعمال أحجارها داخل مبانيهم. ولذلك فإن استكشاف موقع معبد الكرنك أدّى إلى الكشف عن العديد من المفاجآت. فقد أخرج الأثريون من باطن الأرض، الأجزاء المحطمة لمبان رائعة الجمال، تمكنوا من إعادة بناء بعضها فى الوقت الحالي. مثل مقصورة الباستر أمنحوتب ١، وكتل أحجار الكوارتز القادمة من مبنى مشابه، كانت قد أقامته الملكة حتشبسوت، وبقايا فناء محاط بالأعمدة يحمل اسم تحتمس ٤. وهكذا يمكّننا أن نفهم بطريقة أفضل، كيف أن خطة بناء معبد الكرنك، كانت مركّبة بشكل معقّد إلى أقصى حد.

من قمة الصرح الأول، يمكننا بنظرة واحدةٍ، أن نحيط بدائرة نفوذ الإله، حيث حكم آمون، داخل أسوار من الطوب، فتِحت فيها بوابات ضخمة مصنوعة من الحجر الرملي، من هنا يمكننا أن نميّز ثلاث مناطق، كل منطقة منها محاطة هى الأخرى بالأسوار. فى الشمال تنتصب محاريب كانت قد أقيمت للإله مونتو، الإله القديم لطيبة، وفى الجنوب خلف أجمة من أشجار النخيل الرومانسية، تختفى الآثار المكرّسة للإلهة موت زوجة آمون، وفى الوسط نجد الجزء الخاص بآمون، ذلك التتابع الباذخ للصروح العملاقة والمحاريب، الذى يسير فى محورين مستقيمين متقاطعين بزاوية قائمة، يخرج عن هذا التتابع بعض المقاصير الثانوية، مثل تلك المخصصة لخونسو ابن آمون. فوق هذه المساحة الشاسعة التى تبلغ حوالى ثلاثمائة ألف متر مربع، ينتصب الحطام العظيم، الذى يمكننا أن نميز فيه، ليس أقل من عشرة صروح عملاقة متتابعة، تفصل بينها صفوف الأعمدة والمسلات والتماثيل الضخمة. كل هذا يعكس قوة ونفوذ ملوك الدولة الحديثة، ويقدم أنشودة عرفان بالجميل، للإله الذى ساندهم فى حروبهم البعيدة.

من بين الأبنية المدهشة والخارقة للعادة، يمكننا أن نذكر صالة الأعمدة الكبرى، التى بناها سيتى ١، وزخرفها ابنه رمسيس ٢، والتى يبلغ عرضها ١٠٣ أمتار وعمقها ٥٢ مترا، والتى يمكن اعتبارها أحد أكبر آثار العالم، إذ يبلغ عدد الأعمدة الموجودة، بداخل هذه الغابة من الأعمدة، ١٢٤ عمودًا، على شكل نبات البردي، تاج العمود هو الزهرة وبدنه هو ساق النبات، هذه الأعمدة تعجّ بالكتابات وبالمناظر المحفورة على أبدانها، بحساباتنا يمكن لمئة رجل، أن يقفوا سمعياً فوق تاج العمود. ثم إن أعمدة الممر الأوسط، تتفتح براعم زهراتها، على ارتفاع ٢٠ مترا، أما أعمدة الممرات الجانبية، التى لاتصلها الإضاءة الكافية التى تسمح بتفتح الزهرات، تظل براعمها مغلقة. هذه الأعمدة الجانبية تصل إلى ارتفاع ١٣ مترا. نلاحظ كذلك وجود نوافذ من نوع (الكلوسترا)، وهى درابزين حجرى يتكون من بلاطات من الحجر الرملي، طول



معبد آمون رع
كرنك – دولة حديثة – أسرة ١٩ – صالة الأعمدة – ممر الأعمدة ذات التيجان البردية – نافذة من نوع كلوسترا – فى الموقع
إن هذه النوافذ الكلوسترا، المُعَدّة فى الجزء العلوى من الممر الأوسط، وفى مستوى أعلى من مستوى الممرات الجانبية، كانت تسمح بإضاءة غابة الأعمدة، ذات التيجان النباتية، التى تقع فى صالة الأعمدة .

الواحدة خمسة أمتار، تنتصب واقفة فى المسافة المحصورة بين سقف الممر الأوسط (بارتفاع ٢٠ متراً)، والسقفان الجانبيان (بارتفاع ١٣ مترا). هذه النوافذ تسمح للشمس بالدخول إلى المعبد لإضاءة الممر الأوسط.

هذه الصالة تذكّرنا بكاتدرائيات أوروبا من طراز البازيليك، ممر أوسط وجناحان، وهو الطراز الذى يظهر لأول مرة هنا فى الكرنك، فى مبنى آخر شيّده تحتمس ٣، ويقع إلى الشرق من المعبد الكبير، وهو المبنى المعروف باسم (آخ منو)، وهو يعنى (صالة الاحتفالات)، التى تحتوى على ممر أوسط، تقف على كل جانب من جانبيه عشرة أعمدة، تشبه فى شكلها أوتاد خيام العصور السحيقة.

إن معابد الآلهة المشيّدة من النوبة إلى الدلتا، كانت ترمز كذلك إلى تماسك الإمبراطورية، ووحدتها العضوية، وهكذا فإن ملوك الأسرتين ١٨/١٩، يقيمون فى الجنوب، الذى كانوا قد غزوه من وقت قريب، محاريب جديدة، حيث كانت عبادة الملوك تمارس، جنبًا إلى جنب، مع عبادة الآلهة القومية، وعبادة بعض الآلهة المحليين، هذه المعابد كانت موزّعة بطريقة مرتّبة، بامتداد نهر النيل، وكان من بينها بعض المعابد الكلاسيكية، مثل معبد صُلَيْب، الواقع إلى جنوب الشلال الثاني، والمكرّس لعبادة كل من آمون وأمنحوتب٣.

ولكن المعابد التى تميز هذه المنطقة أكثر من غيرها، هى المعابد المحفورة فى الصخور، وإن كان بعضها يتكون من محراب (فقط)محفور فى الصخور، مضافاً إليه الصرح والفناء، مثل معبد وادى السبوع، وبعضها الآخر محفور بالكامل فى الصخور، وأشهرها معبدا (أبو سمبل)، وهما المعبدان اللذان تم إنقاذهما من مياه بحيرة ناصر، بفضل حركة تضامن عالمية، أحدهما تم إهداؤه إلى الثالوث (آمون / رع حور أختى / رمسيس ٢)، والآخر إلى الملكة نفرتاري، التى اعتبرت بمثابة إعادة تجسّد للإلهة حتحور، والاثنان محفوران فى صخور الجبل، ويندمجان بشكل متناسق، مع المناظر الطبيعية والجغرافية لبلاد النوبة.

إن الواجهة الصخرية لكل منهما، والمنحوتة بشكل صرح أمامي، مزينة فى كل من الحالتين، بصف من التماثيل الضخمة. ففى حالة معبد رمسيس الثاني، هناك أربعة تماثيل ضخمة، اثنان منها على كل جانب من جانبى مدخل المعبد، تصور الملك رمسيس الثانى جالسًا على عرشه، ويبلغ ارتفاع كل منها ٢٠ مترًا، فى حين أن واجهة معبد نفرتارى تزينها ستة تماثيل، للملك وزوجته.

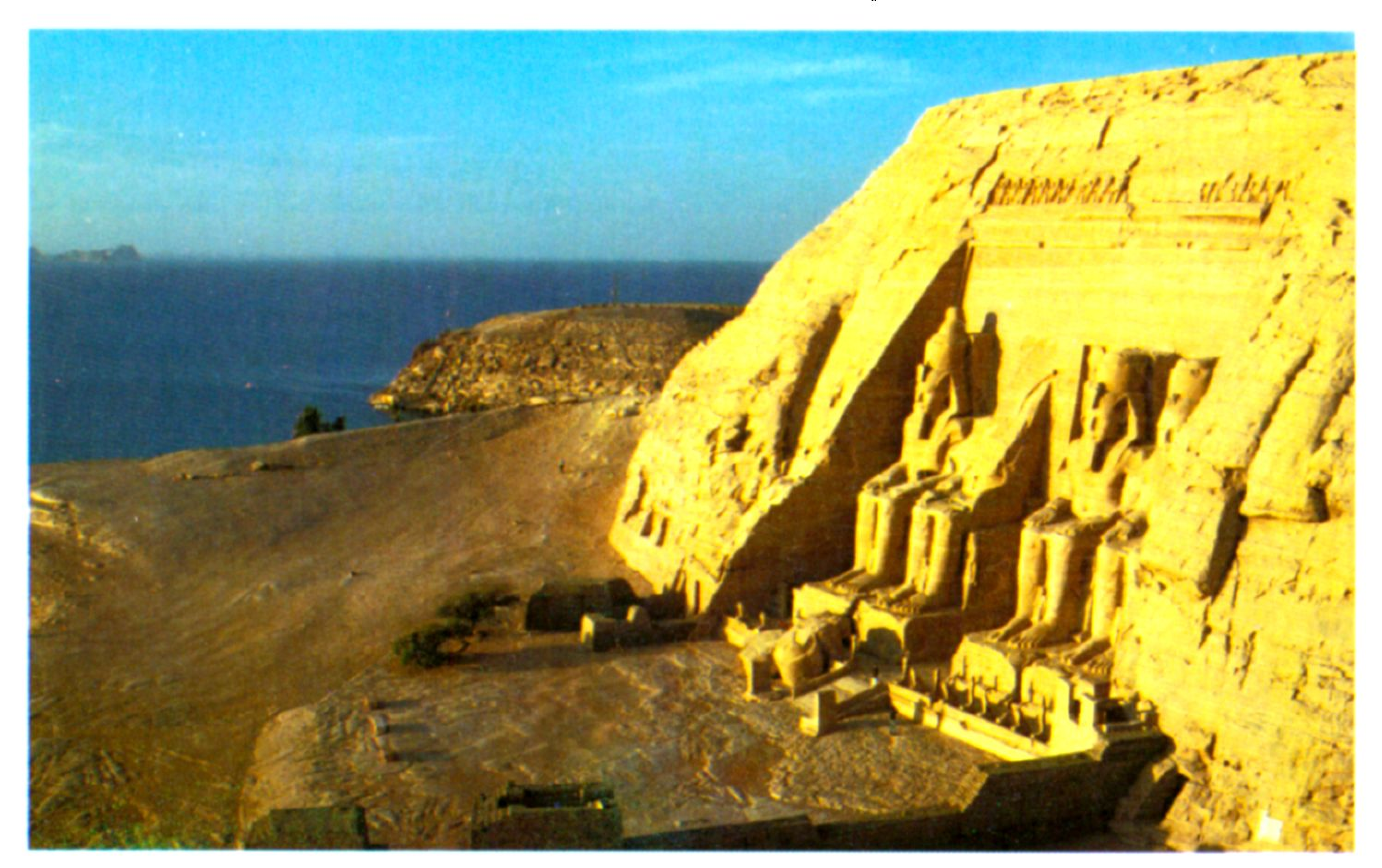
إن الأجزاء الداخلية من المعبدين، تستنسخ العناصر الأساسية فى المعبد الكلاسيكي، كما يمكننا أن نرى فى معبد رمسيس الثانى مثلاً، حيث توجد صالة أعمدة أولى تحتوى على صفين من الأعمدة الأوزيرية (ملتصقاً إلى كل عمود هناك تمثال لأوزوريس واقف فى وضع المومياء، بذراعيه متقاطعتين على صدره)، هذه الأعمدة هى الأخرى منحوتة فى الجبل الصخرى (أى فى نفس الكتلة الصخرية التى نحت منها سقف المعبد وأرضيته). هذه الصالة تستدعى إلى الذاكرة الفناء المفتوح على السماء فى المعبد الكلاسيكي. بعد هذه الصالاة تأتى صالة أخرى ذات أعمدة مربعة المقطع، وهى التى تقودنا إلى قدس الأقداس، حيث تبرز هنا على الجدار الصخرى فى المواجهة، أربعة تماثيل لكل من آمون وبتاح ورع والملك المؤله.

إن ما يتبقى من موقع تل العمارنة، يكشف أن خطة بناء المحاريب، التى أقامها إخناتون (أمنحوتب ٤)، لقرص الشمس آتون، مختلفة بطريقة جذرية، عن تلك الخطة الخاصة بالمعبد الكلاسيكي، ولكنها تتشابه مع ما عثرنا عليه من محاريب عبادة الشمس، فى (أبو صير)، المشيّدة فى الأسرة الخامسة. إنها مهداة إلى إله الشمس، وبالتالى فإن هذه المحاريب تتميز بخاصية أن تكون بأكملها مفتوحة على السماء، أى إنها كانت بدون أسقف، حتى الأعتاب العلوية للأبواب، التى تقود من صالة إلى أخرى، تتوقف عند منتصف العتب، هكذا تتمكن أشعة النجم، من الوصول مباشرة، إلى موائد القرابين العديدة، الموزّعة بامتداد الممر الأوسط، وتغمر بضوئها المذبح الكبير، الموضوع فى منتصف قدس الأقداس.

واجهة المعبد الكبير في (أبو سمبل)
دولة حديثة – أسرة ١٩ – حكم رمسيس ٢ – فى الموقع واجهة محفورة فى الصخر، تأخذ شكل الصرح الأمامي، تتقدمها أربعة تماثيل ضخمة جالسة، ترتفع إلى ٢٠ مترًا . هذه الواجهة يتوجها إفريز، يتخذ من القرود الصغيرة عنصراً زخرفياً . وهناك فوق باب المعبد نحت بارز، يصور الإله (رع حور أختى)خارجاً من الجبل، ويحيط به إطار من العلامات الهيروغليفية، (أوسر)و(ماعت)، إ نه اسم رمسيس الثانى الذى حمله منذ تتويجه (أوسر ماعت رع).

٢- قصور ملايين السنين

(القصر)أو (قصر ملايين السنين فى طيبة الغربية). هو الاسم المصرى للمعبد (المخصص لعبادة الفرعون بعد وفاته)الذى لايختلف من جهة تكوين وبنائه، عن المعبد التقليدى المخصص لعبادة الآلهة. الاختلاف الرئيسى هو أن تكون معابد ملايين السنين، مبنية على الضفة الغربية لنهر



النيل، أمام مدينة طيبة الواقعة شرق النيل، والاختلاف الثانى هو أن تكون واقعة على الحافة، بين المناطق الزراعية من ناحية، والمناطق الصحراوية من ناحية أخرى، وذلك حيث إن الصحراء تعتبر منطقة خاصة بالموتى.

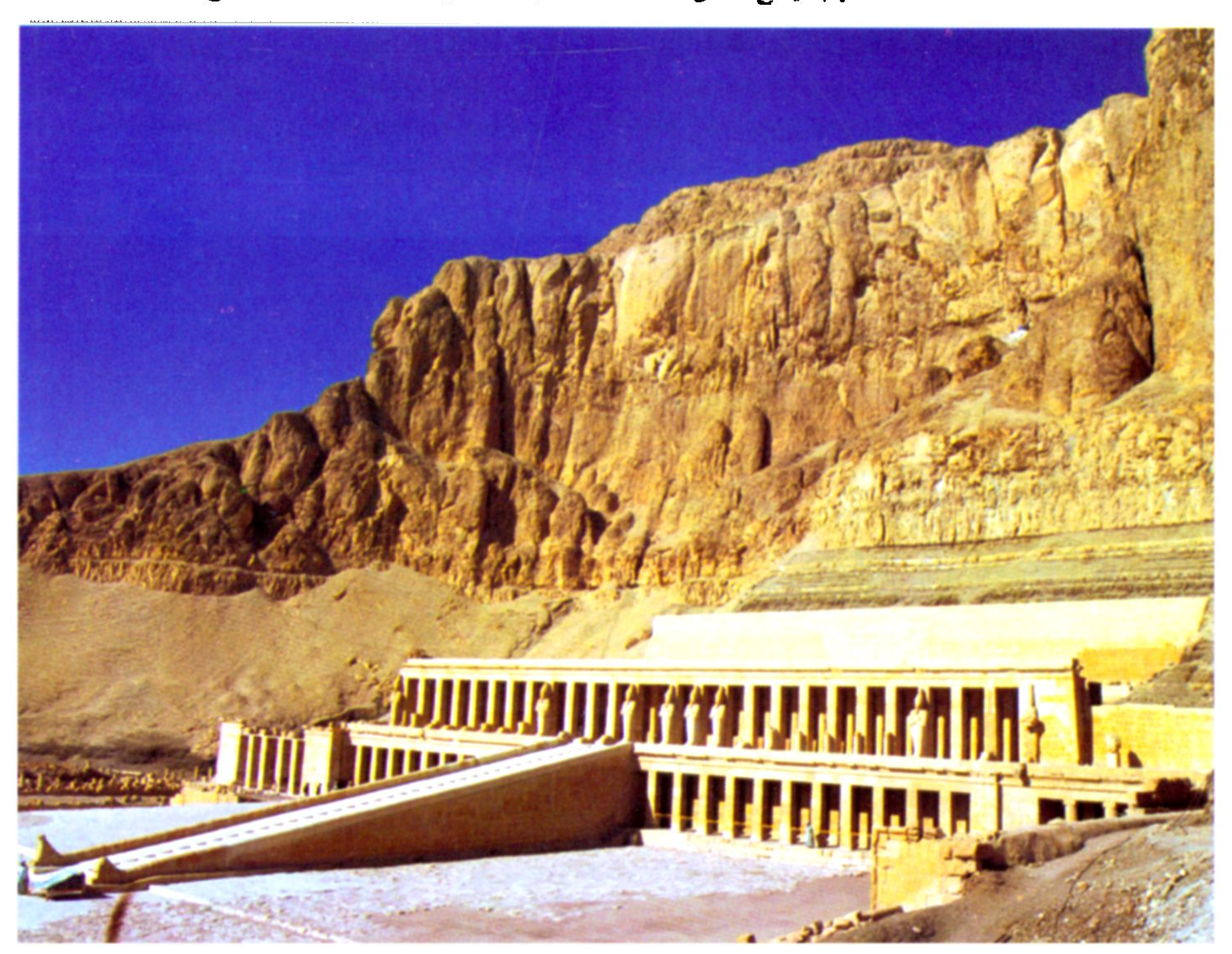
وكما كان الوضع سابقًا فى حالة معابد الوادى فى المجموعات الهرمية، التى كان يرتبط كل منها بواحدة من المقابر الملكية داخل هرم، فان كل واحد من قصور ملايين السنين هو الآخر يرتبط باحدى مقابر الملوك، تلك التى تمّ إخفاؤها فى قلب الجبل، فى مكان ما على بعد بضعة كيلومترات من القصر داخل وادى الملوك. إن طقوس العبادة التى مورستِ هنا، كانت فى الوقت نفسه للإله آمون، وكذلك للملك الذى كان يعتبر وريثاً لآمون على الأرض. إلى هنا كان آمون يأتى كل عام، ليستريح بضعة أيام، أثناء مايسمّونه (عيد الوادى الجميل).

أجمل تلك المعابد على الإطلاق، والذى كان يحمل اسم (المشرق فى البهاء)أو (الساطع فى الفخامة)، كان قد تم تشيده لواحدة من ملكات مصر النادرات، حاتشبسوت، وهو المعبد الذى يندمج تماما مع البيئة الطبيعية المحيطة به، حيث يستند بظهره إلى المنحدرات الجبلية، فى منطقة الدير البحري. على ما يبدو فإن (سِنْموت)، المهندس المعمارى للمعبد، وأحد المقرّبين إلى الملكة، كان قد استوحى بناء هذا المعبد، من مبنى آخر للملك مونتو حوتب ٢ (الأسرة ١١)، كان يقع هو الآخر بالقرب من هذه المنحدرات الجبلية.

المعبدان يشتركان فى نفس الفكرة الرئيسية، إذ يتكون كلٌّ منهما، من مدرّج مكوّن من ثلاث شرفات متتاليةٍ متتابعة، تتصل فى المنطقة الوسطى فيما بينها، بممرات منحدرة انحداراً خفيفاً، وعلى جانبى هذا المنحدر، فى كل شرفة، كانت هناك أروقة (الرواق هو صفّ من الأعمدة، متصلة بسقف بامتداد الصفّ).

إن الشرفة العليا التى كانت تزينها سابقاً التماثيل الضخمة للملكة، تقود إلى محراب محفور فى مكان عميق، داخل المنحدرات الجبلية، هذا المحراب يقع على امتداد نفس المحور الأوسط، الذى تقع عليه الممرات

معبد الملكة حتشبسوت الدير البحرى – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم حتشبسوت – فى الموقع
إن المعبد التذكارى للملكة، يشغل الجزء الشمالي، من عمق الموقع المسمى الدير البحري، حيث إنه كان هناك معبد آخر شيده مونتو حوتب ٢، يشغل الجزء الجنوبى من نفس الموقع، ويعتقد أن معبد مونتو حوتب ٢، كان قد أصبح نموذجًا، احتذى به معمارى المعبد الشمالي . بين هذين المبنيين، شيد الملك تحتمس الثالث معبده الخاص . هذا الموقع كان تحت حماية الربة حتحور



المنحدرة الوسطى، والذى كان يقع عليه كذلك الطريق المؤدى إلى المعبد، تحفّه تماثيل أبى الهول المحاطة بالأشجار (دروموس)، وهو الطريق الذى لم يعد له، ولا لأبى هوله ولا لأشجاره، أى وجود. إن إحدى المقصورتين الواقعتين على أحد جانبيّ هذا المحراب، كانت مهداة إلى والدة الملكة.

أما الشرفة الثانية (الوسطى)، فكانت فيها، على جانبيها، مقصورتان مكرّستان لعبادة آلهة جنائزية، فى واحدة منهما هناك لا تزال أعمدة مربعة المقطع بتيجان حتحورية، (بشكل رأس حتحور)، وهناك شبه واضح هنا بين رأس الملكة حتشبسوت ورأس الإلهة حتحور، وعلى نفس مستوى الشرفة الثانية، هناك رواقان، محفورة جدرانهما بمجموعتين مشهورتين من النقوش والزخارف، إحداهما تحكى قصة الميلاد الإلهى للملكة حتشبسوت، والأخرى تحكى قصة الحملة التجارية التى كانت الملكة قد أرسلتها إلى بلاد بونت (الصومال؟)، بلاد البخور والروائح الطيبة. إن نقاء خطوط المعمار، وتجانس



تمثالا ممنون الضخمان كوم الحتان – معبد أمنحوتب ٣ – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٣ – فى الموقع

هذان التمثالان الضخمان الجالسان، بارتفاع ١٩ متراً، كانا منحوتين كل منهما، فى قطعة حجرية واحدة من الكوارتز، يظهر فيهما الملك، بالوضع التقليدى للملك الجالس على عرشه، ذلك العرش الذى تزين جانبيه علامة توحيد القطرين (السما تا وى)، إلى جوار ساقيّ الملك تظهر والدته (موت مويا) وزوجته (تى) واقفتين، وبحجم أصغر.

المدرجات بشرفاتها مع الجبل الذى تصعد فى اتجاهه، كل هذا يصنع من الدير البحرى تحفة معمارية فريدة فى نوعها، تجعل من الصعب،على بقية معابد البر الغربى فى الأقصر أن تنافسها، أو حتى أن تقارن بها.

ثم إنه كان هناك كذلك معبد لأمنحوتب الثالث، بناه من الطوب النيّئ، بطول قد يصل إلى ٦٠٠ متر، لم يعد متبقياً منه إلا التمثالان، اللذان زيّنا صرحه الأمامي، على جانبيّ المدخل. إن شهرتهما عبرت القرون، تحت اسم التمثالين الضخمين لممنون، فإذا كانا لا يزالان يهيمنان على الوادي، من ارتفاعهما المقدّر بحوالى ٢٠ مترا، فإنهما عند شروق الشمس كل يوم، لم يعد يصدر عنهما ذلك النحيب، أو ذلك الصوت الحزين، أو تلك الشكوى التى كانت تخرج منهما فى صورة لحن بسيط، وجعلتهما يوضعان ضمن عجائب الدنيا فى العالم القديم.



معابد مدينة هابو
معابد للأسرة ١٨ – معبد تذكارى لرمسيس ٣ أسرة ١٩ – فى الموقع
فى هذه المجموعة الواسعة من المعابد، هناك معبد أول إلى اليمين، كانت الأسرة ١٨ قد شيّدته من أجل آمون، بواسطة كل من حتشبسوت وتحتمس ٣، ثم فى الأسرة ١٩ جاء رمسيس ٣، ليحافظ عليه، ويسوى الأرض خلفه، ليبنى عليها معبده الجنائزى (إلى اليسار فى الصورة)، ثم أضاف إليه قصراً ملكياً، وأحاط المجموعة بأسوار محصنة.

وعلى مسافة بسيطة منهما، وتحت غطاء من أعشاب خضراء رومانسية، يختبئ الرامسيوم، الذى يخلد ذكرى رمسيس ٢. إنه بتماثيله الهائلة الحجم، التى ترقد الآن على الأرض، وكذلك بصرحه المتداعي، والتمثال العملاق الذي يزن وحده ١٠٠٠ طن، كان قد أوحى إلى الشاعر البريطانى (شيلى)، أبياتاً شعرية، حزينة سوداوية، إن خطة بناء هذا المعبد هى الخطة الكلاسيكية، مع إضافة اللمسات الخاصة بكل آثار عصر الرعامسة، مما يجعل العظمة مضاعفة.

فى كل مكان حول المعبد، نجد المزيد من المبانى بالطوب الأحمر ما زالت آثارها باقية، ورش عمل، منازل كهنة، بالإضافة إلى بقايا قصر ملكي، له ثلاثة أبواب، تؤدّى إليه من الفناء الأول للمعبد. هناك بعض المبانى الشبيهة بتلك التى نجدها فى الرامسيوم، موجودة كذلك فى مدينة هابو، أهم معابد الأسرة ٢٠، وهو فى حالة حفظ جيدة جداً، والسور الذى يحيط به كان قد استوحى بعض عناصره المعمارية، من طراز القلاع والتحصينات السورية المعاصر له، والتى كان الملك قد رآها هناك، أثناء إحدى حملاته العسكرية. إن بوابته المرتفعة المسنّنة المحزّزة، ذات الطوابق والشرفات، التى تقع فى الجنوب الشرقى للمعبد، أطلق عليها الأثريون اسم (الميجدول)، وهو الاسم الذى يطلق على شبيهاتها فى الحضارات الشرقية.

أما فيما يتعلق بمعبد سيتى ١ فى أبيدوس، المدينة المقدسة لأوزوريس، فإن الاسم الذى يجدر به هو (قصر ملايين السنين). يتكون هذا المعبد من مبنيين متلاصقين : أولهما هو مبنى تحت مستوى الأرض، يمكن تفسيره بكونه، مقبرة افتراضية رمزية، خالية من الجثّة، يكون فيها الملك افتراضيًا فى حماية آلهة الموتى. إن الممر الطويل لهذا المبنى سيكون غالبًا، مستوحى من ممرات مقابر وادى الملوك، وهو ينحدر بزاوية ميل بسيطة، نحو غرفة التابوت، وهى الغرفة التى غزتها المياه الجوفية الآن تمامًا. ينبغى لنا أن نتخيل هذا المبنى، هذه المجموعة الجنائزية، وهى مغطاة بتل صغير مزروع بالأشجار، وهو الوضع الذى يسمح لها بالتشابه مع مقبرة أوزوريس، كما وصفتها النصوص.

ملتصقًا بهذه المقبرة التحت أرضية، يوجد المبنى الثاني، وهو المعبد المبنى بالحجر الجيرى النقيّ، حيث كان يمكن الاحتفال بعبادة الملك سيتي ١. المتوحّد مع إله أبيدوس. هناك فناءان وصالتا أعمدة، تسبق الوصول إلى سبعة محاريب، تم تكريسها وتخصيصها، لعبادة سبعة آلهة، هم على التوالى : سيتى ١، ثم ثالوث أبيدوس، أوزوريس وإيزيس وحورس، ثم كبار آلهة الإمبراطورية، بتاح ورع حور أختى وآمون. فى نهاية عمق المعبد، هناك مقصورة طويلة، مخصصة لعبادة أوزوريس / سوكر، وهو أوزوريس المتوحد بسوكر (سوكر هو اسم الإله التمساح الذى كان إلهًا للموتى فى الدولة القديمة قبل أوزوريس، ومنه اشتق اسم سقارة). هنا كانت تجرى طقوس نادرة لعبادة إلهية نادرة.

٣- وادى الملوك

فى الدولة الحديثة يهجر الملوك الشكل الهرمى التقليدى لمقابرهم (وهو الشكل الذى ساد خلال الدولتين القديمة والوسطى)، وبدلا منه أعدّوا مقابرهم السرّية، المحفورة فى صخور منحدرات جبال طيبة الغربية، فبداية من تحتمس ١، كانت كل مقابر الملوك محفورة على جوانب مضيق جبلى برّى مهجور، تحرقه الشمس طوال النهار، هو وادى الملوك الشهير، الذى يعلوه الجبل فى شكل هرميّ، وهو موضع يسمح بالاعتقاد، إن الاختيار لم يكن عشوائياً، وذلك بالإضافة إلى كونه يقع غرب مدينة طيبة، حيث يقع عالم الموتى، عند المصريين فى كل الأزمنة.

ثم إن ساكن مدينة طيبة التى تشغل الضفة الشرقية للنهر، يستطيع كل مساء أن ينظر عبر النهر، إلى الضفة الغربية التى تمتدّ عليها الجبّانة، ليرى الشمس وهى تختفى وتموت، وحيث إن المتوفى فى مصر القديمة، كان يتوحّد مع الشمس فى موتها اليومي، ثم يشاركها رحلتها عبر العالم الآخر، فإنه كان يأمل كذلك، فى مشاركتها لحظة ردّ الروح إليها، صباح كل يوم جديد، لحظة الشروق.

سبب أخير لوجود وادى الملوك فى موقعه هذا، ألا وهو إن ربة الغرب، الإلهة حتحور، كانت تعطى الحماية لكل قاطنى الغرب، وكانت تظهر لهم أحياناً فى صورة بقرة، تخرج من الجبل الغربي، لتكون فى استقبال الموتى من أهل الغرب الجدد.

وإذا كانت المقابر الثمانية والخمسون، الواقعة فى وادى الملوك، لا تتشابه تماماً فيما بينها، فإنها على الأقل تشتمل كلها، على ممر طويل منحدر إلى صالة التابوت، هذا الممر الذى يبلغ أحياناً ١٠٠ متر طولا، والذى يشبه إلى حد ما، الممرات داخل الأهرامات فى الزمن القديم، كان لا يتّخذ نفس خط السير فى كل المقابر، فكان أحياناً ينحرف بميل عن الخط المستقيم، وكان أحياناً أخرى يظل مستقيماً إلى أن تكسره زاوية قائمة، فى منتصف المسافة أو أكثر أو أقل، ثم منذ زمن الملك حور محب، يتّخذ هذا الممر شكل آلة الناى الموسيقية، أو شكل الأنبوبة أو القناة الإغريقية.

أما جدران المقابر فتزينها مناظر ملوّنة ونصوص، تشير إلى رحلة الملك المتوفى فى العالم الآخر، تلك الرحلة التى يقطعها مع الإله الشمس، وقبل أن يصل الممر إلى حجرة الدفن، يعترضه بئر مخفية عميقة، يقطع على الزائر الطريق، ليمنعه من دخول حجرة الدفن، حيث يرقد الفرعون مستريحًا، فى حماية تابوت حجرى صلب، فى عمق حجرة الدفن، ذات الأعمدة أحيانا، والمسبوقة بحجرات أخرى، هذه البئر تلعب دورًا شبيها بالدور الذى كانت الحواجز الحجرية تلعبه فى ممرات الأهرامات.

أما الباب الرئيسى للمقبرة، بعد الانتهاء من مراسم الدفن، فكان ينحت فى الحجر ويختم بالختم الملكي، وذلك هو السبب، فى الاسم الحالى لهذا المكان المقفر(بيبان الملوك). ثم إننا هنا لا نكون بعيدين، عن الوادى الآخر، الذى أخفيت بداخله، مومياءات الملكات والأمراء، طابور العرض الآخر الذى أعطاه العرب اسم (بيبان الحريم)، وهو ما نسميه حاليًا (وادى الملكات)، حيث أجمل المقابر، هى تلك التى تخصّ نفرتاري، أكبر زوجات رمسيس ٢.

الأثاث الجنائزى الكامل لتوت عنخ آمون



قناع جنائزى
طيبة الغربية – وادى الملوك – مقبرة رقم ف ر ٦٢ – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم توت عنخ آمون – ذهب وتكفيت – ارتفاع ٥٤ سم – القاهرة – المتحف المصري.

هى المقبرة التى اكتشفها هوارد كارتر، واللورد كارنارفون، سنة ١٩٢٢، وحملت رقم ف ر ٦٢، للفرعون توت عنخ آمون. وكانت عند اكتشافها تقريباً لم تتعرض لأيّ نهب أو إتلاف. إنها تفتننا بحالة الحفظ الاستثنائية جداً لأثاثها الجنائزي. يُحتمل أن يكون توت عنخ آمون هو ابن امنحوتب ٤ والملكة كيا (زوجة ثانوية)، ثم إنه سيحكم ملكاً على مصر لمدة عشر سنوات تقريباً، قبل أن يموت فى عمر السابعة عشرة أو الثامنة عشرة. تمّ دفنه فى مقبرة صغيرة جداً، بطول ٢٠ متراً وعرض ١٥ متراً. خطة بنائها بسيطة جداً، سلّم ثم ممر ثم حجرة سابقة لحجرة الدفن بشكل مستطيل، تؤدى من ناحية إلى حجرة أخرى ملحقة بها، ومن ناحية أخرى إلى حجرة الدفن (الذهبية)، التى تم تزيينها على عجل، حيث ترقد المومياء ملحقاً بها (الكنز).

هذه المقبرة بخطة بنائها، التى لا تنبطق على طراز العصر، هى مقبرة خاصة (ليست ملكية)تم تكييفها وتعديلها، لتتناسب مع ساكنها الجديد، وكانت قبل ذلك قد اغتصبت مرة أو مرتين. إن الأثاث الجنائزى يقدّر بحوالى ٤٠٠٠ قطعة، منها ثلاث أسرة جنائزية، ونماذج مراكب، وكراسى عرش مختلفة، وكراسى تطوى، وكراسى أخرى منخفضة توضع عليها الأقدام، و ٤١٨ خادم جنائزي، وصناديق وملابس وعجلات حربية وأدوات طبخ مختلفة، وفيض من الحليّ، ولكن دون ورقة بردى واحدة مكتوبة.

إن الدراسة والبحث يثبتان، أن العديد من هذه القطع لم يكن المقصود بها هو هذا الملك الشاب. وهكذا فإن مروحة بالريش وصندوق، يحملان اسم إخناتون، وألواح تخصّ الأميرتين (ميريت آتون)و(ماكيت آتون)، بالإضافة إلى الأوانى العديدة التى تحمل اسم امنحوتب ٣، وآلات إيقاع خشبية صغيرة تحمل اسم الملكة تي، وتماثيل مجيبين (شوابتي)قُدِّمت كهدايا من (مايا)ومن (نخت مين). بعض هذه الأشياء كانت قد اغتصبت من أجل الملك الشاب. نذكر مثلاً التابوت الخشبى الثاني، وكذلك إحدى أوانى الأحشاء الأربع، وأغطية الأوانى الكانوبية، وتمثال للملك على ظهر نمر. ثم إن ظهر كرسى العرش، تمّ تصحيح الكتابات التى كانت عليه، والتى كانت تحمل اسميّ (كيا)و(سمنخ كا رع).

إن المومياء الملكية كان قد وُضع لحمايتها ترتيبٌ خاص، يتكوّن من ثلاثة نعوش خشبية بأشكال آدمية، يدخل الصغير منها فى داخل المتوسط، ويدخل الاثنان معاً فى داخل الكبير، ثم فى داخل تابوت من حجر الكوارتز الأحمر موضوعاً داخل أربع مقاصير من الخشب المذهّب. إن التابوت من حجر

عرش وموضع قدم طيبة الغربية – وادى الملوك – مقبرة رقم ف ر ٦٢ – الحجرة المؤدية إلى حجرة الدفن – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم توت عنخ آمون – خشب وذهب وفضة وأحجار كريمة – ارتفاع ١٠٢ سم – القاهرة – المتحف المصرى

إن المقعد تزينه رءوس وأقدام أسود. وقد اختفت من عليه حاليا علامات توحيد الأرضين (سما تا وى)، وتزين مكاني وضع الذراعين، الإلهة الثعبان المجنحة، والتى تضع على رأسها التاج المزدوج (بشنت). أما ظهر المقعد فيحمل حفرا بارزا، يصور الفرعون وهو يستقبل مرهم التطييب، من زوجته الصغيرة، تحت أشعة الشمس للقرص آتون .

الكوارتز كان قد تم تعديله من نموذج قديم، وتم تغيير النصوص والزخارف التى كانت عليه، وهو فى موقع المقبرة ذاته. ثم إن أكبر النعوش الخشبية الثلاثة، وكذلك القناع الجنائزي، هما القطعتان الأكثر رمزية، فى كل هذا الأثاث، والأكثر تعبيراً عن الملك الشاب.

أما أصغر هذه النعوش الثلاثة، وهو ذلك الذى كان يحمى المومياء مباشرة، يظهر فيه الملك كما لو كان يتخذ مظهر الإله أوزوريس ، فى شكل مومياء، بأذرع متقاطعة على الصدر، وأيدى ممسكة بالصولجانات (حقا)و(نخانخا). إن المتوفى الشاب يتزين بالكحل فى العينين، وبغطاء رأس ملكى (نمس)، وعلى جبهته توجد آلهتا الحماية أنثى الثعبان وأنثى النسر، كما أنه يضع على ذقنه لحية مستعارة مجدولة، وعقداً واسعاً حول رقبته. ثم إن جسمه يكون محاطاً بالكامل بأجنحة الآلهات (نخبت، وادجت، إيزيس، نفتيس).

يبدو أن العقد والأساور، والآلهتين (نخبت) و(وادجت) ، كانت قد أضيفت إلى النعش الذى كان من قبل لشخص آخر من أجل أن يصبح شكله متناسقاً مع شكل النعشين الآخرين. ثم إن القناع الجنائزى له نفس الملامح المثالية النموذجية المنمطة للفرعون. وهو من الذهب ليرمز إلى لحم، أو إلى بشرة أجسام الآلهة،غير القابل للفساد. ثم أنه مكفت بأحجار كريمة زرقاء وخضراء. ويقدم رأس الملك وعليها الغطاء الملكى (نمس). على الجبهة أنثى الثعبان المنتصبة للدفاع عن الملك، بالإضافة إلى رأس أنثى النسر ثم إن الأذنين مثقوبتان، وهناك كذلك طيات جلد الرقبة المأخوذة من فن العمارنة. إن الملك يضع لحية مستعارة ، وعقدا ثلاثى الأفرع مصنوعاً من أقراص من الذهب، وأخرى من الخزف. على ظهر النعش يوجد الفصل رقم ١٥١ من كتاب (الخروج نهاراً)، منحوتاً نحتاً غائراً.

تمثال للملك فوق ظهر نمر مفترس طيبة الغربية – وادى الملوك – المقبرة رقم ف ر ٦٢ – الكنز – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم توت عنخ آمون – خشب وتذهيب – ارتفاع ٨٥ سم – القاهرة – المتحف المصرى

رغم إنه يمكن مقارنة هذا التمثال بالنسخة الشقيقة منه، لكن النسخة التى أمامنا هنا بالبطن البارز والشفتين الشهوانيتين، كان من الممكن أن يكون قد تم نحته لملكة من العمارنة (وليس لملك).

المقبرة مشهورة بتألق ألوانها، ثم إن خطة بنائها تذكرنا بخطة بناء مقبرة زوجها.

٤ - مقابر الخاصة فى المنطقة الطيبية

تتوزّع تلك المقابر على الضفة الغربية لطيبة، بين تلّ (دراع أبو النجا)، والوادى الصغير فى دير المدينة، وهى تعطينا صورة دقيقة لمقابر الدولة الحديثة. يبلغ عددها أكثر من ٤٠٠ مقبرة، ويخصّ أغلبها نبلاء ذلك الزمان. هناك أولا فناء، ثم تأتى واجهة المقبرة، التى تزينها شواهد قبور تذكارية، ثم ندخل إلى المقصورة، المحفورة فى المنحدرات الجبلية، وهى عبارة عن صالة كبيرة تتصل بممر، يؤدّى إلى الجزء الخلفى الداخلي، حيث وضعت تماثيل المتوفى، الذى يستريح فى حجرة دفن تحت الأرض، لا نستطيع الوصول إليها إلا عن طريق بئر محفورة رأسيًا فى عمق الطبقة الصخرية. إن الألوان الحيّة والطازجة التى تغطى الجدران، تحفظ ذكرى حياة سعيدة، دارت أحداثها فى إطار من الفخامة والرفاهية.

فى دير المدينة توجد مقابر الفنيين، الذين كانوا يعملون فى وادى الملوك، وهى مقابر ذات معمار مبتكر، إذ إن لها صرحًا أماميًا مصغرًا (لِعبة)، يؤدّى إلى فناء كالمعتاد، إلا ان المقصورة يعلوها شكل هرمى مصغّر هو الآخر (هُرَيْم)، قد يكون من الطوب أو من الحجر الجيري، وقد يكون محفورا عليه شكلا يمثل المتوفى وهو يتعبّد للشمس.

٥ - المدن والقرى فى الدولة الحديثة

إن دير المدينة يحتفظ كذلك، بأطلال المنازل، التى عاش فيها الكتبة والرسّامون والنحّاتون والعاملون فى المحاجر، الذين كانوا يعملون يومًا بعد يوم، فى إعداد وتجهيز المقبرة الملكية. إن قرية دير المدينة التى كان قد تمّ تأسيسها فِى بداٍية الأسرة ١٨، كانت على زمن رمسيس ٢، تتضمّن أربعين منزلا بسيطا جداً، وسيزداد عدد المنازل فيما بعد، وهى منازل مبنية بالحجر الجاف، وتتكون من مدخل يرتفع على منصّة، عن مستوى الشارع، يؤدّى إلى صالة استقبال، محلاة بعمود أو اثنين، وخلف هذه الصالة هناك مطبخ وحجرة نوم. هذه القرية بمنازلها الصغيرة، كانت تنقسم إلى قسمين، بواسطة شارع مركزى يمر بمنتصف القرية، كما كان هناك سور يحيط بها تماماً، فى شكل جدار مبني.

عدا بعض الوثائق المكتوبة والمثيرة جداً للاهتمام، فإن التنقيب الأثرى فى القرية قد كشف عن المئات من قطع الشقافة المصوّرة، وقطع الفخّار المكسور، وأجزاء مكسورة من الحجر الجيري، كانت لا تزال تحمل تجارب رسم (اسكتشات)، لبعض الفنانين. إن هذه الرسومات تتصدّى لموضوعات جديدة، بعضها ساخر وبعضها عائلي، تم تنفيذها بقدر من الحرية، وبطريقة أشبه بالرسم التقريبى التلميحى (الكروكى). هذه الحرية فى التعبير، لم

قرية العمال الفنيين فى الجبّانة الغربية
دير المدينة - دولة حديثة - الأسرتان ٢٠/١٩ - فى الموقع
إن القرية التى تتكون من صفوف من المنازل، كان يحيط بها سور عازل . إن خطة بناء المنزل هى أن يتكون من أربع حجرات متتابعة، واحدة وراء الأخرى، الممر وبه محراب منزلي، ثم صالة رئيسية، ثم عرفة نوم، ثم مطبخ، وذلك بالإضافة إلى مخزن تحت الأرض وشرفة .

يكن الفن الرسمي يسمح لنا بالاعتقاد في وجودها.

أما مدينة العمارنة الجديدة، التى كان إخناتون قد بناها، فقد جمعت بين منازل العمّال، والفيلات والقصور، حسب خطة تشهد باهتمام واضح بالتخطيط العمراني، فهناك ثلاثة شوارع كبيرة متوازية، وموازية للنيل، شكلت إطاراً تخطيطياً للمدينة، مع العديد من الطرق الثانوية. فى الشمال يقع حيّ التجار، وأصحاب المحلات الصغيرة، ويجمع بعض المنازل المتواضعة. وفى الجنوب، كانت منازل كبار الموظفين، ترتفع فى وسط حدائق مزهرة لطيفة، مزروعة بأشجار النخيل والسنط والجمّيز، وتجمّلها برك مائية، حيث كان المنزل الكبير، الذى يقيم فيه سيد المكان، يحيط به عدد من المبانى الخاصة، بالمطبخ ومساكن الخدم وأماكن الحيوانات، وكذلك مخازن المؤن وصوامع الغلال.

وعادة ما ينقسم المنزل الكبير، إلى القسمين التقليديين للمنزل المصري، القسم الخاص بالاستقبال، والقسم الخاص بأهل المنزل. الاستقبال يكون عادة فى الطابق الأرضي، وشقق أهل المنزل تكون فى الطابق الأول، وفيها نجد عادة كل وسائل الراحة المتاحة، ففيها قاعة لطقس الوضوء، حيث توجد أحجار مفلطحة مسطحة، محفورة على سطحها مسارب، قنوات صغيرة لتسريب المياه، وهناك كذلك حجرات منعزلة لقضاء الحاجة، مزوّدة بمقاعد ثابتة أو متحرّكة.

ويقع القصر الملكى فى منتصف المدينة، الذى من أجل بنائه تم استعمال الحجر بكثرة، وكان يشتمل على جزء رسمي، بفناء تزيّنه تماثيل ملكية، ثم بهو له شرفة، كان يمكن للملك وأسرته من خلالها (الظهور أمام الجموع)، ثم فيما وراء ذلك كان هناك المزيد من الأفنية الواحد بعد الآخر، ثم تأتى صالة هائلة بها ٤٨ عموداً، ثم مبنى واسع به المزيد من صالات الأعمدة، إلا أن الشقق الخاصة بالعائلة الملكية، والحدائق المحيطة بها، كانت تقع على الجانب الآخر من الشارع الرئيسي، تلك الشقق كانت متصلة بمجموعة المبانى الرسمية، عن طريق كوبرى عبر الشارع الرئيسي.

إن أطلال العمارنة، مثل أطلال (ملقطة)، حيث أقام الملك أمنحوتب ٣، قد أزاحت الستار عن حقيقة، إن أرضيات وجدران، القصور الملكية فيهما، كانت تغطيها الرسوم الملونة، أو النقوش المكفّتة بالخزف الملوّن. وقد عثرنا كذلك على مربعات مزخرفة فى مدينة هابو، حيث كان لرمسيس ٣ (موضع قدم)أى (مكان إقامة)، لصق المعبد، ويحتوى هو كذلك على شرفة (الظهور أمام الجموع)، نفس الأرضيات والجدران كانت فى قنطير بالدلتا، حيث نقل ملوك الرعامسة مقارهم، قبل الانتهاء من هذا الفصل يجب ذكر إنه، كان قد تم العثور فى ورشة نحات بتل العمارنة، على التمثال النصفى الشهير للملكة نفرتيتي، المحفوظ الآن فى متحف برلين.

ثانيا : النحت الجدارى والتصوير الملوّن

كما فى الماضي، فإن معابد ومقابر الدولة الحديثة، كانت قد زيّنت بزخارف منحوتة أو مرسومة بالألوان، كان النحت الجداري، يعيد تصوير نفس المناظر التقليدية، لطقوس العبادة التى يمارسها الملك أمام الآلهة. ومع ذلك فنحن نشاهد ظهور موضوعات جديدة، مثل الإشارة إلى أعمال الملك العظيمة التى يسعده تسجيلها. فعلى الحوائط الخارجية للمعابد، وعلى واجهات صروحها الضخمة، كانت النصوص تصف الرحلات والبعثات إلى البلاد البعيدة، والحملات العسكرية المنتصرة، بفضل العناية الإلهية.

إلا أن الحوائط القابلة للتفتت، فى المقابر المحفورة فى الحجر الجيرى فى طيبة، كانت تغطى وتسوّى بطبقة من الجبس أو الطمي، ثم تزيّن بالرسوم الملوّنة. ولكن الفنان كان قد استعمل طريقة النحت الجداري، فى بعض المقابر الملكية، وبعض المقابر التى تخصّ وزراء أو موظفين كبار، بشرط أن تكون قد تم حفرها، فى طبقات حجرية أكثر صلابة.

وفى حين إن جدران مقابر وادى الملوك، كانت مزيّنة بمناظر دينية، فإن

قرابين غذائية

مقصورة مقبر نب آمون - دولة حديثة - أسرة ١٨ - جص - لندن - المتحف البريطانى

عدا مسألة ثراء الألوان ، فإن التفاصيل تبين ، حسب نظرية (الهيئات والمرئيات) ، المون الغذائية المقدمة ، وهى مكوة فوق الحصير المطوى . والأوانى الموضوعة فوق الكراسى الصغيرة.

مقابر الخاصة كانت تحتوي، بالإضافة إلى المناظر الدينية، على إشارات لطيفة إلى الحياة الأرضية، تخلّد إلى الأبد وبطريقة سحرية، ذكريات الأيام السعيدة الهنية، التى عاشها المتوفى على الأرض، مثل مناظر المآدب التى كان المدعوون إليها، يتحلّون ويتزيّنون فيها بباقات الزهور، ويأخذهم الحماس فيها إلى الموسيقى، فيقومون للرقص، أو مثل مناظر رحلات صيد الطيور والأسماك فى المستنقعات.

وفى بعض المقابر كنا نرى أصحابها يستعرضون، مظاهر ثرائهم وقوتهم ونفوذهم، ويقدمون كل ذلك فى شكل نصوص من السيرة الذاتية، تذكر الأحداث المهمة فى حياتهم الوظيفية. ثم نرى مثلا الوزير وهو يتسلّم من يد الملك شارات وظيفته، ثم فى منظر آخر نراه منصتًا إلى توصيّات الملك، بخصوص طريقة تنفيذ مهام وظيفته. ثم نرى وزيرًا آخر وهو يستقبل، الوفود القادمة من السودان وآسيا وجزر البحر المتوسط. وقد نرى فى نفس المقبرة حدّاداً فى ورشته، أثناء انشغاله بالعمل فى نشاط.

كل هذه الأشكال تتميّز بأسلوب فنيّ رشيق وجميل، فى إطار عام من التناسق الكامل، فالرجال والنساء يعكسون كلهم، صورة نفس النموذج الجمالي، أجسام شابة سامقة، بملامح ناعمة رشيقة، لوجوه فاتنة الجمال، فيها براءة الطفولة، بعيون واسعة لوزيّة الشكل. كانوا غالباً يرتدون ملابس من الكتّان، عبارة عن عباءات، بأكمام واسعة وثنيات، ويضعون أغطية شعر مستعار، بجدائل لا يمكن حصر عددها، ويتزيّنون بحليّ برّاقة، تصور الرخاء والفخامة التى تميّزت بها تلك الفترة. ولكن رغم هذه الوحدة الفنية، من حيث معالجة نفس الموضوعات بشكل عام، إلا أنه مع ذلك يمكننا أن نميّز مراحل مختلفة مرّت بها الأساليب الفنية فى تطورها، من بداية الأسرة ١٨، إلى نهاية عصر الرعامسة، مروراً بفترات أمنحوتب الثالث، وأمنحوتب الرابع إخناتون.

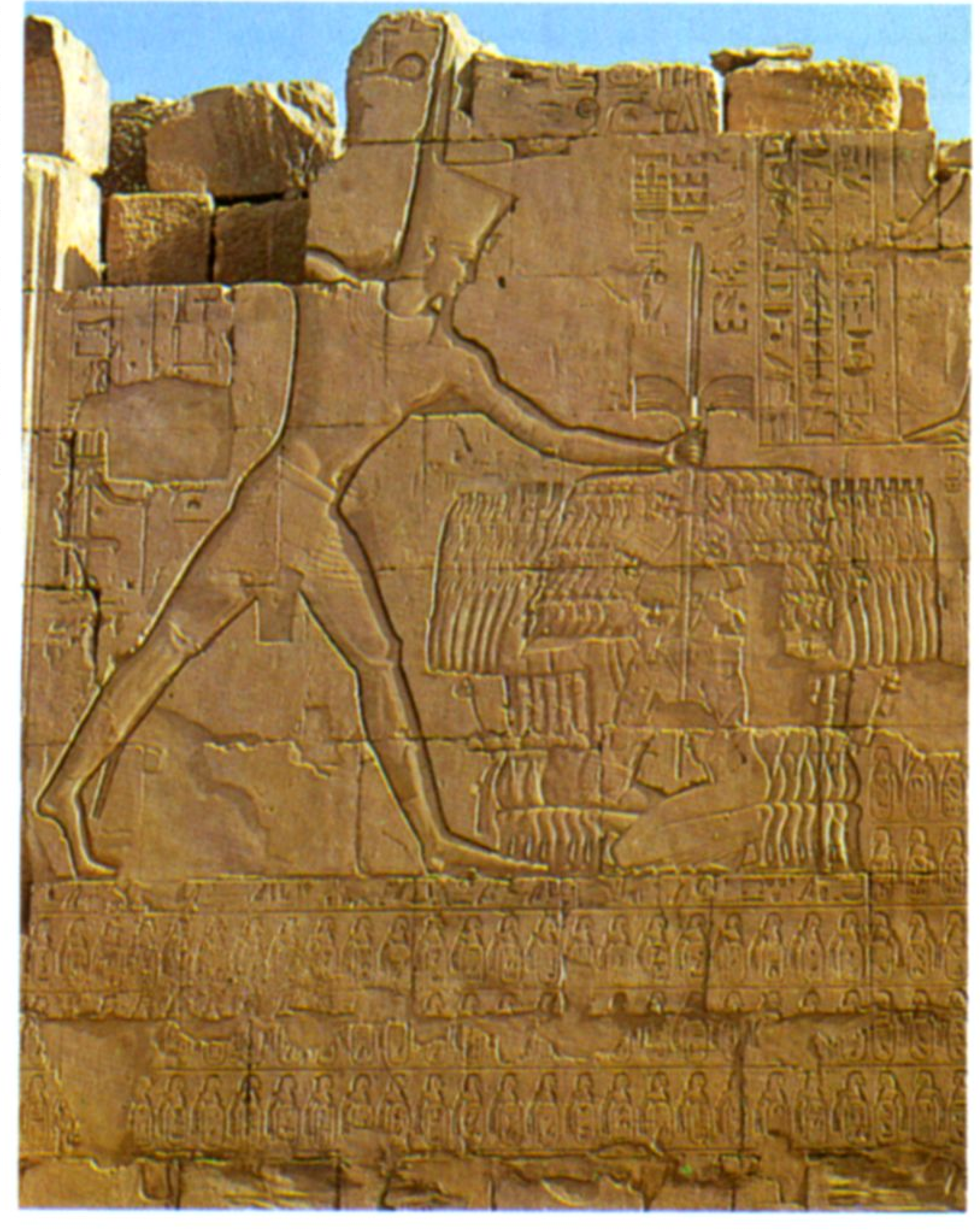
معبد آمون رع

الصرح السابع – كرنك – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم تحتمس ٣ – نحت جدارى غائر – يصور الفرعون وهو يحطم أعداءه – فى الموقع

إن الفرعون مصور بحجم مبالغ فيه، يتوجه التاج الأحمر، هو يضرب بمقمعته (دبوس قتال) مجموعة من الأسرى، ممسكاً بهم من شعورهم . وفى الجزء الأسفل، توجد قائمة أسماء المدن المهزومة، فى خراطيش يكون إطارها الخارجي، فى شكل أسوار قلعة مهزومة .

المرحلة الأولى «من بداية الأسرة ١٨ حتى حكم أمنحوتب ٣ »

إن فنّانى بداية الأسرة، يحاولون العودة إلى تقاليد عصور سابقة، ويتضح ذلك فى شاهد قبر فى أبيدوس، مهدى إلى المعبد من أحمس محرر مصر، يبدو فيه بوضوح الاتجاه إلى جمود الخط، وكذلك الاهتمام بالماضى العتيق، ثم فى الدير البحري، حيث يعود الجنود، من بلاد البخور الأسطورية، واضعين على رءوسهم أغطية رأس، قريبة الشبه بما كان المصريون يضعونه على رءوسهم، فى زمن الأهرامات، إلا أن حرية حركاتهم، وأجسامهم الرشيقة التى تتبع نموذجا محدّدًا بدقة، تعلن عن حقيقة العصر الذى ينتمون إليه. هناك صرح فى الكرنك، عليه صورة تحتمس ٣، وهو يضرب أعداءه، وهى الصورة التى تعتبر الممثلة للتقاليد الرسمية، للحفر الجداري، فى الأسرة ١٨. هى منفّذة بطريقة الحفر الغائر، وهى الطريقة التى تسمح للإضاءة الطبيعية، بالتذبذب حول الأشكال المنحوتة. إن المنظر يرمز إلى انتصار الفرعون على قوى الشر والفوضى، ورغم إن المنظر يدل على إحساس كبير بالحركة، إلا إنه ليس منظرًا واقعيًا. إن الموضوع هنا يتعلق بممارسة طقس، أكثر منه مجرّد تلاوة نصّ، يُستدَل على ذلك من التكوين المتماثل المتناظر، للأسرى الذين يقبض عليهم الفرعون من شعورهم.



إن فن النحت الجدارى يصل إلى قمة نضجه وإتقانه، تحت حكم أمنحوتب ٣، فإن مقابر أشراف عصره العظام، (رعموسا)و



(خرو إف)و (خع إم حات)، تقدّم لنا مناظر منحوتة بدقة كبيرة، فى الحجر الجيري. وعلى بعض الجدران التى تركت غير مكتملة (فى رعموسا مثلا)، فإن بياض الحجر الجيرى النقي، لم توضع عليه أية ألوان، إلا بعض اللمسات باللون الأسود، كانت كافية لتوضح نظرة عين ذات معنى خاص. إننا هنا نقع فوراً فى أسر الأجسام المتناسقة، والوجوه البريئة النقية، تلك الوجوه التى يتم تجسيمها فى الحجر بطريقة خفيفة ورقيقة، بخلاف التجسيم الأكثر عمقاً ، لإظهار التفاصيل بدقة، فى حالة أغطية الشعر المستعار، والملابس المشغولة بمهارة. (انظر الصورة من مقبرة رعموسا / راموزا).

إن الأسرة ١٨ هى العصر الذهبي، لفن التصوير الجدارى الملوّن. إن مقابر طيبة الغربية التى يصعب حصرها، هى التى تعكس أفضل من غيرها، ذلك النشاط المكثف، للرسّامين والملوّنين، فى ذلك العصر. لكن الاكتشافات الأخيرة فى سقارة، تشير إلى فنّانين موهوبين، كانوا يعملون بنفس الحماس، فى منطقة منف. ثم إن أسلوب التصوير الجدارى هو الآخر يتطور، متوازياً مع تطوّر أسلوب النحت الجداري، ثم إنه يتفوق على النحت الجداري، فى مسألة التخلص بشكل أفضل، من تأثير الأعراف والتقاليد، وفى محاولة اكتشاف، مصادر إلهام جديدة تخصّه وحده.

فإذا كانت المناظر الملوّنة لحاملى القرابين، فى مقبرة المشرف (إممنحات)فى طيبة، مستوحاة بشكل واضح، من مناظر مشابهة فى مصاطب سقارة، فإن مقبرة (رخ مى رع)، من عصر تحتمس ٣، تقدّم لنا صورة مدهشة لخادمة صغيرة، نراها من ظهرها وهى تقدّم الشراب. بعد ذلك بقليل، فى مقابر (نخت)و (منّا) و (دجسر كا رع سنب)، يتخلى الفنانون عن الألوان الصريحة، وعن أشكال الأجسام المحدّدة بدقة وبخطوط واضحة، يتخلون عن ذلك من أجل، البحث فى مسألة اللعب بالظلال، وفى تدرّج الألوان البارع، وفى تأثير الملابس الشفّافة، الذى يتضح فى العباءات ذات الثنيات، وكذلك فى خصلات الشعر العابثة المتعابثة، التى تسقط على الجبهة والوجنتين، لتخفى ملامحها جزئيًا.

ورغم عودة بعض الفنانين، إلى بعض الموضوعات القديمة، إلا أنهم يعالجونها برشاقة لا نظير لها، مثل منظر الصيد فى المستنقعات فى مقبرة (منّا)، حيث نجد صورة فتاة صغيرة عارية، تميل بجسمها إلى الماء، لتلتقط زهرة لوتس. إن أعمالاً كثيرة تتحمس، لجمال أجسام الإناث، اللاتى لا



تفاصيل الصيد فى المستنقعات
مقبرة منّا — رقم ت ت ٦٩
— دولة حديثة — أسرة ١٨
— حكم تحتمس ٤ — فى الموقع
إن التقاليد المتعارف عليها فيما يتعلق بالألوان، والطبقية المتعلقة بترتيب الأشخاص فى الصورة، تم احترامها، ولكن شكل خطوط المياه المتعرجة رأسياً ، يتفق مع مبدأ (الهيئات والمرئيات)، فى حين أن الاهتمام بتصوير الحيوانات واضح.

يستترن بالكاد، إلا بدثار من قماش مطويّ، مشدود إلى الجسم بحزام وسط. إن الخطوط تزداد نعومة، وذلك حتى تستطيع تقديم، الأوضاع غير المكترثة، لسيدات جميلات يتحدّثن معًا، أو تقديم الحماس الشديد للراقصات ولعازفات الموسيقى، ونجد أن الفنان هنا لم يتردد، فى تقديم بعضهن فى وضعية المواجهة، رغم ما فى ذلك من مخاطرة. ولا يمكن أن ننسى كذلك حركات النادبات الباكيات المأسوية، فى المواكب الجنائزية.

هذه الحرية تعبر عن نفسها أيضًا، فى المناظر المأخوذة من الحياة اليومية، مثل فتيات صغيرات يتشاجرن، أو زبائن ينتظرون دورهم عند الحلاق. ثم إن ترتيب المناظر فى خطوط ومستويات أفقية، يعلو بعضها بعضا، لم يعد هو الأسلوب الوحيد، للتعامل مع مناظر مثل، منظر التلال الصحراوية، التى تلجأ إليها بعض الحيوانات، بالاندساس فى القطيع، للنجاة من مطاردة صياد. هذا الاهتمام المكثف بالحياة، مع استعمال درجات ألوان أكثر سخونة، فى بداية عصر أمنحوتب ٣، يمهّد للتغيّرات الثورية التى ستحدث فى مجال الفنون، خلال عصر العمارنة.

المرحلة الثانية «عصر العمارنة»

من بين اللوحات الملوّنة النادرة من عصر العمارنة، والأكثر تعبيراً عن فن تلك الفترة، هناك لوحة تصوّر طفلتين من بنات أمنحوتب ٤، وهما عاريتان تلعبان على وسائد، وملوّنتان بدرجات من اللون الأحمر. إن العنق الطويل، والجمجمة ذات الشكل غير الطبيعي، والأطراف الدقيقة المتناقضة مع بطن بارز ممتلئ، هذا الوصف يتطابق مع القواعد الفنية الجمالية للعصر. هناك بعض التفاصيل الأخرى، مثل أصابع اليد التى تبدو، من زاوية الرؤية الجانبية، كما لو كان بعضها فوق بعض، ثم بروز عرقوب الساق، المحدّد بدقة بخط واضح، وكذلك استعمال اللون الصدفى للأظافر. ومع ذلك فإن غرض الفنان من إدخال كل هذه التفاصيل إلى لوحاته، كان محاولة تمثيل الحقيقة قدر المستطاع، وهو ما نجده كذلك فى الديكورات الملوّنة لمنازل العمارنة، حيث يتحرر الفنان من التنميط التقليدي، والنمذجة المتعارف عليها، ليحاول معالجة المناظر المستوحاة من الطبيعة، بمزيد من الواقعية، مثل أدغال البردي، أو اليمام والحمام على خلفية من أوراق الشجر، وكذلك عجول صغيرة تتقافز حول الزهور.



تمثال ضخم لأمنحوتب الرابع (إخناتون)
كرنك – معبد آتون – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٤ اخناتون – حجر رملى – ارتفاع ٣٩٦ سم – القاهرة – المتحف المصرى
إنه أحد التماثيل التى كانت تزين الأعمدة، فى فناء محاط بالأعمدة، فى معبد آتون بالكرنك، وهو يصور الشكل الفريد من نوعه، للملك فى بداية حكمه، قبل عامه الخامس فى الحكم . أمنحوتب الرابع متوج بالأفتت والبشنت (نوعان من التيجان الملكية)، وممسك بالصولجانات الملكية فى يديه، وعلى جسمه قطع من النحت البارز تحمل خرطوشه الملكي. إلا أن احدوداب الصدر، وضيق الخصر، وبروز البطن، والأرداف السخية، كل هذا يعطيه مظهراً أنثوياً، أثار حوله الكثير من الجدل.

ثم إن فن النحت الجدارى لعصر العمارنة، هو كذلك مثل كل فنون ذلك العصر، يعبّر عن نفس الاهتمام بالحقيقة، وبالبحث عنها. إن أحجار (التلاتات) ، التى لا تقع تحت الحصر، وهى كتل حجرية صغيرة، مزيّنة ومنحوتة، قادمة من معابد إخناتون، التى فككها الذين خلفوه على عرش مصر، ثم مقابر العمارنة بشواهدها، وشواهد حدود مدينة العمارنة التى وضعت كتذكار عند إنشائها، كلها تقريبًا منقوشة بالحفر الغائر، بمنظر واحد متكرر فيها جميعًا، وهو منظر الملك تغمره أشعة قرص الشمس، وتدور حوله مناظر أخرى جديدة، تصف الاستعدادات للأعياد الدينية.

إنها حياة مكثفة، تلك التى توحى بها مناظر الجموع، المفرطة فى الحيوية والنشاط، والتى تتدافع لتحية الملك، ثم المواكب التى يُسمع لحوافر خيولها صوتٌ من فرط نفاد الصبر، ناهيك عن مناظر لمسات الحنان المتبادل بين الأب وبناته الأميرات، حين يتبادلون القبلات، حتى الشرائط القماشية التى تزيّن أغطية الرأس الملكية، فإنها تتماوج كما لو كانت هبّة ريح، قد عبرت المنظر كله.

حتى المبالغة فى تصوير الشكل غير الطبيعي، لجسم أمنحوتب ٤، والتى يمكنها أن تصدمنا للوهلة الأولى، لم تكن، بدون أدنى شك، إلا محاولة



شاهد تذكارى عائلى
تل العمارنة – دولة حديثة
– أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب
الرابع إخناتون – حجر جيرى
– طول ٣٤ سم – برلين
– المتحف المصرى
إخناتون ونفرتيتى وهما
جالسان فى جوسق،
ويمسكان بالأميرات ميريت
آتون وماكت آتون وعنخ ستب
آتون، ويستقبل الجميع من
آتون علامة الحياة. إن ملامح
عصر العمارنة واضحة. قرص
الشمس ورموزه، التعبيرية،
طيّات جلد الرقبة، الآذان
المثقوبة، وأشرطة الأقمشة
المتطايرة . أمكن هنا الإيحاء
بالمنظور عن طريق التكوين
المستدير ذلك التكوين الذى
جمع بين معانى النظرات،
وبين اللمحات عبر حركات
الجسم .

لتصوير هذا الجسم ذى الطابع الخاص، بطريقة يمكن أن تقرّبه إلى الفهم، فهو جسم مخنّث بأطراف ضعيفة، وعنق طويل يتحمل بصعوبة الوجه الكئيب، الممطوط من الذقن. يجب علينا ألا نندهش إذا علمنا أن وجوه رجال البلاط، ووجوه بعض الشخصيات الأخرى، كانت قد تشبّهت بهذا النموذج الملكي، فقد سبق لذلك الشيء نفسه، الحدوث فى الماضي.

من جهة أخرى، فبعد بضع سنوات، تتلطف إلى حد ما هذه الواقعية الكابوسية، مع الاحتفاظ رغم ذلك بالحياة المحتدمة التى تميّزها. وإذا كانت فترة العمارنة، لا تدوم إلا عشرين عامًا، فإنها على الأقل تترك فى الفن المصرى أثراً لا يزول. إلا أنه بموت أمنحوتب ٤، فإن الأسلوب المصري، يسترد المعتقدات القديمة، ويعود النحت الجدارى إلى التعبير عن المناظر التقليدية.

ثم يأتى حكم توت عنخ آمون، الفرعون المشهور جدا، وخليفة إخناتون على عرش مصر، فنرى لآخر مرة فى الفن المصري، منظر الجموع المحتشدة التى تتدافع، كما كانت تفعل فى احتفالات العمارنة. إنها مناظر من النحت الجدارى الذى يزيّن معبد الأقصر، ثم إنها ترمز كذلك إلى العودة إلى عبادة آمون، حيث إن تهليل وهتاف الكهنة والموسيقيين والجنود، هنا فى هذه المناظر بهذا الإفراط وهذه الحيوية، كان للترحيب بآلهة الكرنك، خلال الاحتفال بالعيد المعروف باسم (أوبت).

ولكن الفنانين يحتفظون بذكرى، التكوينات الخاصة بفن العمارنة، كما يشهد بذلك مثلا، أحد مناظر مقبرة كان (حور ام حب)قد بناها فى (منف)، قبل أن يعتلى العرش، وهى التى كشفت عن أعمال فنية، تتميّز بليونة الخطوط، وتنوّع الأوضاع، والقدرة التعبيرية المكثفة للوجوه، والدراسة المتأنية للتفاصيل الإثنية (العرقية)للشعوب، وهى المأخوذة بوضوح من نموذج العمارنة.

هذا الأسلوب الذى يوصف باسم (أسلوب ما بعد العمارنة)، يوجد أيضاً فى المقبرة المكتشفة حديثا، للمدعوّة (مايا)مرضعة توت عنخ آمون، ويوجد كذلك فى بعض الأجزاء المكسورة، والتى تحمل اسم الجنرال (إمن ايمنت)، والتى كانت قد وصلت إلى أوروبا فى القرن التاسع عشر وهى التى يستحيل تحديد تاريخها الزمنى بدقة، إذا لم يكن لدينا إلا طريقة الاستدلال بالمقاييس الفنية، وذلك بسبب إنها متأثرة إلى حد بعيد بأسلوب تحف عصر أمنحوتب

مقبرة سيتي الأوّل الاستثنائية

هي المقبرة رقم ف ر ١٧، وهي واحدة من أكبر مقابر وادي الملوك. إن خطة بنائها تشتمل على مجموعتين من الممرات المحفورة على مستويات مختلفة. يؤدي الممر الأخير منها إلى صالة بها أعمدة. ورغم التخلّي عن الخطة التي كانت تقوم على وجود زاوية قائمة بين مجموعتيّ الممرات، وهى الخطة التي كانت سائدة فى الأسرة ١٨، فإن المعماري عرف كيف يحتفظ بالعناصر الأساسية للمقبرة، ثم كيف يجعلها مزدوجة. فى نهاية المقبرة فإن حجرة الدفن تجمع بين اختلاف المستوى، المستلهم من المقبرة ف ر ٢٢، وبين الحنيات الطقسية، والسقف المقبى المرسومة عليه المناظر الفلكية ومجموعات النجوم. ثم إن تزيين الحوائط هنا قد وصل إلى منتهاه ومبتغاه، فهناك صلوات إلى رع، وكتاب ما هو موجود فى العالم الآخر (إيمي دوات)، وطقس فتح الفم.... إلخ.

التابوت المزين بمناظر من كتاب البوابات، والمومياء الملكية، كانا قد وصلا إلينا رغم النهب. ثم إن النحت الغائر متعدد الألوان الموجود في اللوفر، والذي كان قد أحضره معه شامبليون، كان يزيّن المدخل في الممر الرابع، ترى الملك تحت علامة السماء وقد تجمّل إلى حد بعيد، وهو يستلم القلادة (منات) من الإلهة حتحور، وهي تغطي رأسها، بشعر مستعار يتكوّن من طبقات، وفوقه تاج يتكوّن من قرنيّ البقرة المحيطين بقرص الشمس، إن لقبها هو (سيدة طيبة والغرب)، ثم إن الشبكة اللؤلؤية التى تغطي ثوبها، تَعِد الملك باحتفال أزلي.

إن الإمكانات المخزونة داخل الآلهتين إيزيس وحتحور، تجمع بين جوانبها كلا من الأمومة والشبق الجنسيّ، ثم إن انتقال السائل الخاص بحتحور إلى الفرعون، عن طريق القلادة ذات الثقل، يحصل به الملك على الضمان الكافي، فيما يتعلق بولادته الجديدة. يحدث هذا هنا، في مكان العبور باتجاه عالم الموتى. ثم إن الألوان من الأصفر الداكن، إلى الذهبيّ، إلى الأبيض المتدرج، وكذلك إطالة الأجسام، وليونة الأطراف، والوجه الممثل من زاوية جانبية، كل هذه العناصر تشهد بأنها طراز عصر الرعامسة.



الملك سيتي الأول يستقبل المنات من الإلهة حتحور طيبة الغربية – وادي الملوك – مقبرة رقم ١٧ ف ر – سيتي ١ – دولة حديثة – أسرة ١٩ – حجر جيري – ارتفاع ٢٢٦ – في الموقع

ان كل الأساليب التي تميل إليها هذه الفترة، موجودة في هذا النقش. الأجسام الممطوطة، الخطوط المنحنية، الملامح الجانبية للوجه المرسومة بدقة . إن الوضع داخل المقبرة، يتفق مع المكان الذي يمكن العبور منه، إلى عالم الموتى، حيث يتمكن الفرعون من أن يولد من جديد، بفضل القوة الاحتفالية التي حصل عليها .



صيد الثيران البرية
مدينة هابو – معبد رمسيس ٣ – دولة حديثة – أسرة ٢٠ – حكم رمسيس ٣ – ظهر البرج الجنوبى من الصرح الأول – فى الموقع
هذا المنظر يتّخذ الوضعية التقليدية للفرعون المنتصب واقفاً على عجلته الحربية، ولكن فى عملية صيد ثيران غير اعتيادية. فإذا كان النيل قد اختزل بطريقة تبسيطية، إلى مجموعة من الأسماك، فإن الفنانين كانوا قد استطاعوا إعطاء العمق الحقيقى للمنظر بالمزج بين النحت الغائر والنحت البارز، لتصوير البوص والغاب المحيط بأجسام الحيوانات.

المرحلة الثالثة «عصر الرعامسة»

إن العودة إلى الكلاسيكية تتأكد تحت حكم سيتى ١، أول الحكام العظام لعصر الرعامسة، ومع ذلك فإن بعض أعمال تلك الفترة، تدل على وجود آثار بقايا من أسلوب عصر العمارنة، حتى إذا لم يكن هذا الأثر الباقي، إلا فقط فى الموضوعات التى تعالجها القطع الفنية، مثل شاهد قبر نرى فيه طقس تقديم القلادات، حيث يظهر الملك فى نافذته، التى يتجمّع أمامها رجال البلاط والخدم، وكذلك نرى بقايا فن العمارنة فى النحت الجدارى بأبيدوس، والنحت الجدارى فى مقبرة سيتى ١ فى وادى الملوك. الملمح الرئيسى للعصر، هو إن الآلهة والملوك يستعيدون ثباتهم، وانعدام حركتهم، وأوضاعهم المتعارف عليها.

إن الأعمال الفنية فى عصر سيتى ١، تعيد إلى الأذهان الأعمال الفنية فى عصر أمنحوتب ٣، عن طريق التجسيم قليل العمق، والإحساس بالنقاء والتوازن، ولكن مع إضافة لمسة من البرود والتكلف، التى قد نجد بعض التعويض عنها، فى الألوان الجميلة. إن عمود اللوفر القادم من مقبرة سيتى ١، هو مثل جيد لما أقصده، حيث نرى الملك واقفاً وجهاً لوجه أمام الآلهة حتحور، فى تكوين بارد متجمّد، قد يعود إليه قدر من الحياة، فقط بفضل حركة الذراع. إلا أن الأجسام الرشيقة السامقة، قد تخلصت من كل آثار التشويه الجسمانى المميّز لفترة العمارنة. ولكننا يمكن كذلك أن نضيف هنا إن العباءات الشفّافة، والوجوه الجانبية النقية، والنحت الدقيق لأغطية الشعر المستعار، واستعمال الألوان الساخنة، كل هذه العناصر تجدد صلة فن عصر الرعامسة بفن عصر العمارنة.

أيضاً تحت حكم سيتى ١، وعلى صرح أحد المعابد، تظهر لأول مرة، المناظر الكبيرة للمعارك الحربية، حيث يمكننا أن نرى الملك على عجلته الحربية، التى تجرها الخيول المسرعة المتوثبة. كان هذا الموضوع قد عولج فيما سبق، ولكن فقط على قطع فنية صغيرة، مثل مشاهد لأمنحوتب ٢، وعجلة حربية لتحتمس ٤، وصندوق خشبى صغير لتوت عنخ آمون، وسيصبح هذا المنظر الحربى لاحقاً، اللحن المميز لمعابد عصر الرعامسة، وستكون نادرة جداً المحاريب التى يبنيها رمسيس ٢، دون أن يخلد فيها ذكرى معركة قادش، التى خاضها ضد الحيثيين.

فى هذه المناظر، كما هو الحال كذلك فى الكثير من غيرها، يقوم فنانو

عصر الرعامسة، بتعميم استعمال النحت الغائر فى كل أجزاء المعبد، وذلك بعد أن كان حتى عصر إخناتون، حسب التقاليد المتبعة، مقتصرًا على الأجزاء الخارجية من المعبد. إن هذه التقنية، النحت الغائر، تعطى تمثيلا أفضل للفراغ والعمق، بفضل اللعب بالظلال. ثم إن فكرة المنظور تصبح إلى حد ما ملموسة، بفضل تراكم الشخصيات، على الأسطح المحدودة، وهذه الشخصيات المتراكمة، تظهر بالتبادل مع الأشكال العملاقة للفرعون، فى التكوينات الجدارية كبيرة المساحة.

ويتم التعويض عن غياب التجسيم، وعن المظهر التخطيطى المبسّط للشخصيات، باللجوء إلى التكثيف الدرامي، وإلى الإحساس الواضح بالحركة، وهما الملمحان البارزان فى هذه الجداريات التى تصوّر المعارك الحربية، ولكنهما يغيبان عن المناظر الدينية بشكل عام. ويمكننا كذلك أن نعثر على التكثيف والحركة، فى بعض المناظر غير الحربية، المنحوتة على جدران معبد مدينة هابو. فبالإضافة إلى المعركة بين رمسيس ٣ وشعوب البحر، هناك منظر مثير للإعجاب، لصيد الثيران فى المستنقعات، وهو تحفة فنية حقيقية، خاصة منظر الهروب الدرامى المؤثر للحيوان الجريح، الذى ينزف دمه حتى الموت.

وفى نفس العصر، فإن فن التصوير الجدارى بالألوان، كان يتميّز بتفضيلٍ استعمال الدرجات الساخنة من الألوان، وهى التى يمكنها أن تزداد بروزاً بوضوح، على الخلفيات المذهّبة، مع استعمال تقنية تحديد الخطوط الخارجية للأشكال بخط محدّد واضح، ومع اللجوء كذلك إلى رسم وجوه بأنوف معقوفة، ورقاب مضغوطة بسبب أغطية الشعر المستعار الثقيلة. وهكذا فإن صورة الأشخاص فى مقابر عصر الرعامسة، ليست لها نفس الجاذبية، التى كانت لصورة الأشخاص فى مقابر الأسرة ١٨. إلا أن هذا لا يمنع من وجود أشخاص يتمتعون هنا بقدر من الجاذبية، مثل تلك المجموعة من السيدات، فى مقبرة (أوسر حات)، المنشغلات تمامًا باحتساء الماء، الذى



الملك آى يتمم طقس فتح الفم، على مومياء توت عنخ آمون
طيبة الغربية – وادى الملوك – مقبرة رقم ف ر ٦٢ – الحائط الشمالى لحجرة الدفن – تفاصيل – دولة حديثة – أسرة ١٨ – فى الموقع
حجرة الدفن هذه كانت قد زخرفت باستعجال . على الحائط الشرقى نرى اثنى عشر موظفاً، وهم يسحبون مومياء الملك، وفى الشمال منظر طقس فتح الفم، وكذلك منظر الملك مع قرينه، وفى الجنوب حتحور تستقبل الملك، وفى الغرب مركب الشمس، والقرود الخاصة بكتاب (ايمى دوات / العالم الآخر). هناك مقياسا رسم مختلفان فى هذه المقبرة، أحدهما يعطى للجسم البشرى طولا يقدر بعدد ١٨ وحدة من وحدات المربعات الصغيرة (على الحائط الجنوبى)، والآخر المستعمل فى بقية المناظر يعطى لنفس الجسم البشرى طولا أكبر يقدر بعدد ٢٠ وحدة من نفس الوحدات .

كتاب (من أجل الخروج نهاراً)



المتوفى وزوجته وهما يتعبّدان لأوزوريس وماعت من كتاب (من أجل الخروج نهارا)(كتاب الموتى)– نخت – أسرة ١٨ – ورق بردي – طول البردية الكلّى ١٤٣٢ سم – لندن – المتحف البريطانى

كان لازدهار ديانة أوزوريس، الفضل فى أن يحصل المصريون على الأمل، فى إمكانية الخلاص الفردى بعد الموت . من الآن فصاعد، يستطيع المتوفى أن يدخل إلى عالم الموتى، بشرط الالتزام ببعض القيود الأخلاقية، على هذه الأرض . إن اللحظة الحرجة، فى مرحلة الدخول إلى عالم الموتى، يلخّصها الفصل ١١٠ من الكتاب، وهى اللحظة التى يعلن فيها الإله رأيه فى المتوفى، ويضع ختمه الإلهى على مصيره .

إنه الكتاب الذى يضمن للمتوفى بقاءه على قيد الحياة، وخروجه إلى عالم الأحياء من جديد أثناء النهار، بالإضافة إلى ضمان أن يكون الحكم عليه فى صالحه، من هيئة المحكمة الإلهية، وذلك بغرض الوصول إلى جنة رع وأوزوريس. هذا الكتاب كان أحياناً يرسم ويلوّن على جدران المقبرة، ولكنه غالباً ما كان يوضع فى صورة لفائف بردى مطويّة، يمكن أن يصل طولها فى بعض الأحيان إلى ٤١ متراً. إن فصول هذا الكتاب والتى يبلغ عددها ١٦٥ فصلاً، والتى تمّ تبويبها وترقيمها بواسطة العلماء، كانت قد تطورت عن نصوص أقدم، إلا أن نظامها كان قد استقر وتمّ تعميمه وتقنينه، فى العصر الصاوى (الأسرة ٢٦).

ان لكل فصل عنواناً، وصيغة لفظيّة تعبر عنه، وفى كل فصل طلب لتماس أو شفاعة، وكذلك طريقة استعمال. إن بعض هذه الفصول تصاحبها رسومات وأشكال توضيحية، يتطوّر أسلوبها بفضل تعدّد الألوان الحيّة، المستعملة فى عصر الدولة الحديثة (انظر الصورة)، ثم بعد ذلك تتحوّل إلى رسومات خطيّة بسيطة، وبألوان أقلّ فى العصر المتأخر (انظر الصورة). إن وجود بعض لفائف البردى المكتوبة نصوصها، والخالية أماكن رسوماتها، يدلّ على أن هذا الإنتاج الفنى كان يُعدُّ مقدماً وبوفرة.

بواسطة الصلاة أو التهديد، أو بالتوحّد مع الأرباب، أو بمعرفة أسماء الكائنات والأماكن، فإن المتوفى يمكنه، أن يتخطى الحواجز والموانع، التى يقابلها فى طريقه فى العالم الآخر. فإذا كان المتوفى، يبدأ الرحلة من أمام أوزوريس (انظر الصورة)، فإن المراحل الرئيسية فى هذه الرحلة هى : الدفن (فصول ١٤/٢)، التضرع للآلهة (فصل١٧)، صحوة الحواس (فصول ٣٠/٢١)، التعاويذ المنجية من الأخطار (فصول ٥٣/٣١)، التحوّلات (٨٨/٧٦)، الإبحار مع رع (١٤٣/١٢٩)، أعمال السخرة الزراعية (١١٠)، النطق بالحكم (١٢٨/١٢٥)، حماية المومياء (١٦٠/١٥١).

إلا أن اللحظة الأكثر حرجاً، فى هذه الرحلة، هى فى الفصل ١٢٥ (انظر الصورة)حيث يوزن قلب المتوفى، الذى تقدمّه الإلهة ماعت إلى الإله أوزوريس، الذى يعاونه ٤٢ قاضياً، وكذلك يعاونه حورس وأنوبيس وجيحوتى و(الملتهمة : وهى التى تلتهم القلب الشرّير). إن الوزن المتعادل يبرّئ المتوفى، الذى يستطيع بعد ذلك أن يدخل الجنة.



القلب فى الميزان الفصل ٢٥ من كتاب (من أجل الخروج نهارًا)– نسمين – العصر البطلمى – القرن الرابع الميلادى – ورق بردى – ارتفاع ٣١ سم – باريس – متحف اللوفر



تسكبه لهن شجرة الجمّيز الإلهة حتحور.

الملكة تستقبل من الإله جحوتى مقلمته وأدوات رسمه وادى الملكات — مقبرة رقم ف ر ٦٦ — نفرتارى — دولة حديثة — أسرة ١٩ — حكم رمسيس ٢ — حائط الحجرة الملحقة بحجرة الدفن — فى الموقع

فإذا كان التصوير الملوّن فى المقابر ما زال يهتم بالإشارة إلى الحياة الأرضية، مثال ذلك الحمار الحرون فى مقبرة (با نح سى)، أو البستانى الذى يسقى زرعه بالشادوف فى مقبرة (ايب وى)، فإن هذه المناظر تترك مكانها بالتدريج، لمناظر دينية ملونة بألوان قوية، مثل صور المواكب الدينية، والمراسم الجنائزية، ووصف العالم الآخر مما نجده على البرديات الجنائزية، وعلى جدران مقابر وادى الملوك.

صورة العالم الآخر فى البرديات الجنائزية، وعلى جدران المقابر الملكية

لا يمكن التغلب على الإحساس، بأن المناظر المصوّرة بالألوان، على جدران مقابر وادى الملوك، وفى البرديات الجنائزية، الموضوعة فى مقابر البسطاء من الخاصة، تشيرالى نفس الشيء، وتستدعى إلى الذاكرة نفس الصورة، فهى تشير، مرّة إلى النصوص السحرية، ومرّة إلى الصور التى تصف السير الحثيث نحو العودة إلى الحياة. وفى الوقت نفسه، ليس هناك شيء مقلق فى (كتاب الموتى)، ففى رسوماته التوضيحية الملوّنة بألوان حيّة، يمكننا أن نرى المتوفى، فى صحبة أهل العالم الآخر، إله الموتى أوزيريس،

وكذلك الأرواح الذكية، أو الجن الطيّب، وهم الذين يساعدون المتوفى فى عبور مناطق العالم الآخر خلال ساعات الليل، وهم يجمعون بشكل طبيعى بين العناصر البشرية والعناصر الحيوانية، وهى شخصيات مميزة فى التراث المصري.

نفس الصور تكون موجودة فى كل من المقبرة الملكية ولفافة ورق البردي، إلا أنها فى المقابر الملكية تكون بمقياس رسم أكبر بكثير، إلا أن المسألة تبدو أحيانا، كما لو كانت جدران المقبرة، هى لفافة بردى هائلة الضخامة. العديد من الصور يكون بألوان زاهية، مثل مناظر الملك فى حواره مع الآلهة، ومنها بعض المناظر التى تدعو إلى الإعجاب، فى مقبرتىّ (نفرتاري)والأمير (آمون حر خوب شف)، اللتين تعتبران جوهرتى وادى الملكات. بعد أن كانت قد أضيفت إليها لمسات فنية، تسمح باللعب مع الظلال والألوان.

ولكن مصير الملك ليس هو نفسه مصير أتباعه، فإن بعض المناظر المصوّرة فى هذه المقابر، تظهر فيها أحيانًا أشياء تدعو إلى الريبة. فيما يتعلق بالعالم الآخر. هاهوذا الملك قد اقتيد عبر سلسلة طويلة من المخاطر، أثناء متابعته الحثيثة لموكب مركب إله الشمس. إنه يقتحم عبر ساعات الليل، مناطق من العالم الآخر تعجّ بكائنات مشوّهة مخيفة. أجسام ثعابين وحيّات تمتد حتى سقف المقبرة، تبدو واضحة جدا على خلفية من سماء بلون الحبر الأسود، مرسومة بضربات قوية من ريشة الفنان، ثم هناك خطوط من نجوم ذهبية، تلطخها بقع دموية حمراء، إنه عالم كابوسي، تسود فيه الصرخات الملتاعة. ثم إن هذا اللعب الدرامي، بالألوان العنيفة، وكذلك غرابة بعض المناظر، هو مما يؤكد على غموض مسألة عودة الملك إلى الحياة.



تمثال ضخم للالهة سخمت طيبة الغربية – المعبد الجنائزى لأمنحوتب ٣ – كوم الحتان – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٣ – جرانيت – ارتفاع ٢٠٦ سم – لندن – المتحف البريطانى

ثالثاً : فن نحت التماثيل

كما حدث فى السابق، فإن استقرار النظام والعودة إلى الرخاء، هو الوضع الذى يسمح بالتجديد فى فن نحت التماثيل، ففى مصر خلال عصر الدولة الحديثة، تصبح التماثيل الملكية والإلهية متعددة جداً، وقد وجدت بكثرة داخل محاريب ذلك العصر لتزيينها، ثم إن التماثيل الحجرية للأشخاص، تحمل صفاتهم الجسمانية وملامحهم، وتوضع داخل المعابد الكبيرة، ليصبح واضعوها من أصحاب الحظوة عند الإلهة، أو توضع داخل مقاصير المقابر، التى يزورها الحجّاج. فيما بعد يضع كل الناس، العديد من التماثيل الخشبية الصغيرة داخل مقابرهم.

كل هذه التماثيل تعكس، نفس الميول إلى أساليب بعينها، ونفس الأذواق، التى سادت فى فنون النحت والتصوير الجدارى المعاصرة. ففى مقابل قساوة طباع وضخامة حجم تماثيل الدولة الوسطى، نجد هنا أسلوباً رشيقا، فالأجسام سامقة، والأوضاع متناسقة، والوجوه تحمل نفس الابتسامة المتعارف عليها، مما يوحى بتعبير ودود، ومع ذلك فإن هناك انخفاضًا فى القدرة التعبيرية.

ثم إن ملامح الفاتحين العظام وقادتهم وجنرالاتهم، تقدّم بطريقة محيّرة، إذ تبدو تلك



الكاتب الملكى (نب مرت أوف) والإله جحوتى دولة حديثة — أسرة ١٨ — حكم أمنحوتب ٣ — الباستر مصرى — ارتفاع ٢١ سم — باريس — متحف اللوفر

الملامح ذات جمال ورقة أنثوية، ويزيد هذا تأكيداً، وضع أغطية شعر رأس مستعار بخصلات شعر متعددة، والتزيّن بالحليّ، وارتداء الملابس المعتنى بها.

إن التماثيل الملكية تتنوع، ويتزايد عددها، مما يتفق طرديًا مع التعقيد المتزايد فى الطقوس المقدّسة، وهكذا تظهر التماثيل بصورة الملك راكعًا على ركبتيه، وهو يقدّم رموزاً وشارات مقدسة إلى الآلهة. أو تماثيل الملوك (حاملى الشارات)الذين يخلدون المواكب العظيمة.

أما تماثيل الآلهة، الأكثر انتشارًا مما سبق، فتظهرهم فى صورة بشر، واقفين إلى جوار الملك، كما كان الحال فى تماثيل عصر الأهرامات، أوفى صورة حماة الملك، وفيها تظهر الآلهة فى صورة حيوانات مقدسة. وهكذا فإن البقرة حتحور وثعبان جبل طيبة، يحميان الملك أمنحوتب ٢ فى تماثيله. ولتهدئة آمون، والمخيفة (سخ مت)الإلهة اللبؤة، نحت الفراعنة لهما تماثيل حجرية، يحتفظ لنا الكرنك منها ببضع مئات.

إن وجه الإله آمون يتغير مع تغير الملك، ليحمل فى كل مرة يتغيرفيها ملامح الملك الجديد، الفرعون الذى يرث عرشه على الأرض، وتوجد دائماً على رأس آمون ريشتان طويلتان. وهكذا فإن تمثال آمون فى متحف اللوفر يحمل ملامح وجه توت عنخ آمون. ولكن آمون يمكنه أيضًا أن يظهر برأس كبش (جدْي/ذكر الماعز)، ولهذا فإن تماثيل أبى الهول، التى تحفّ بالطرق المؤدّية إلى معبديّ الكرنك والأقصر تحمل رأس كبش.

إننا نجد نفس التنوّع، ونفس القدرات الفنية الخلاقة، فى تماثيل الخاصة، مثل تماثيل (سنن موت)، المفضّل لدى حتشبسوت. ثم إنه إلى جانب التماثيل المكعّبة، التى عادة ما توضع فى المحاريب، فإن النحّاتين الخلاّقين قد أضافوا تكوينات فنية جديدة، مثل منظر الأشخاص الساجدين على ركبهم، وهم يقدّمون شواهد قبورهم، أو الهياكل (النواويس)، التى تحتفظ داخلها بتماثيل صغيرة على صورة الإله، مثل ناووس (ستا وو)فى اللوفر الذى يتقدّمه الثعبان، من ثنائى (نخبت / وادجت).

تظهر كذلك مجموعات التماثيل، التى تصوّر التقوى الشخصية، مثل



تمثال الكاتب الملكى (نب مرت اف)، وهو منشغل بالكتابة، فى حماية إله المفكرين القرد جحوتى (انظر الصورة). ومنذ عصر أمنحوتب ٣، فإن الخاصة يصنعون لأنفسهم، عن طيب خاطر وبملء إرادة، تماثيل تصوّرهم وهم يمسكون برموز مقدسة، وشارات إلهية، على غرار النموذج الملكي. وخلال هذه القرون الخمسة، من الخلق الفنّى والإبداع، (من ١٥٨٠ ق. م. إلى ١٠٨٥ ق. م.)، يمكننا أن نميّز مراحل فنية مختلفة، مطابقة لتلك التى سبق لنا مقابلتها، عند حديثنا عن التصوير الملون والنحت الجداري.

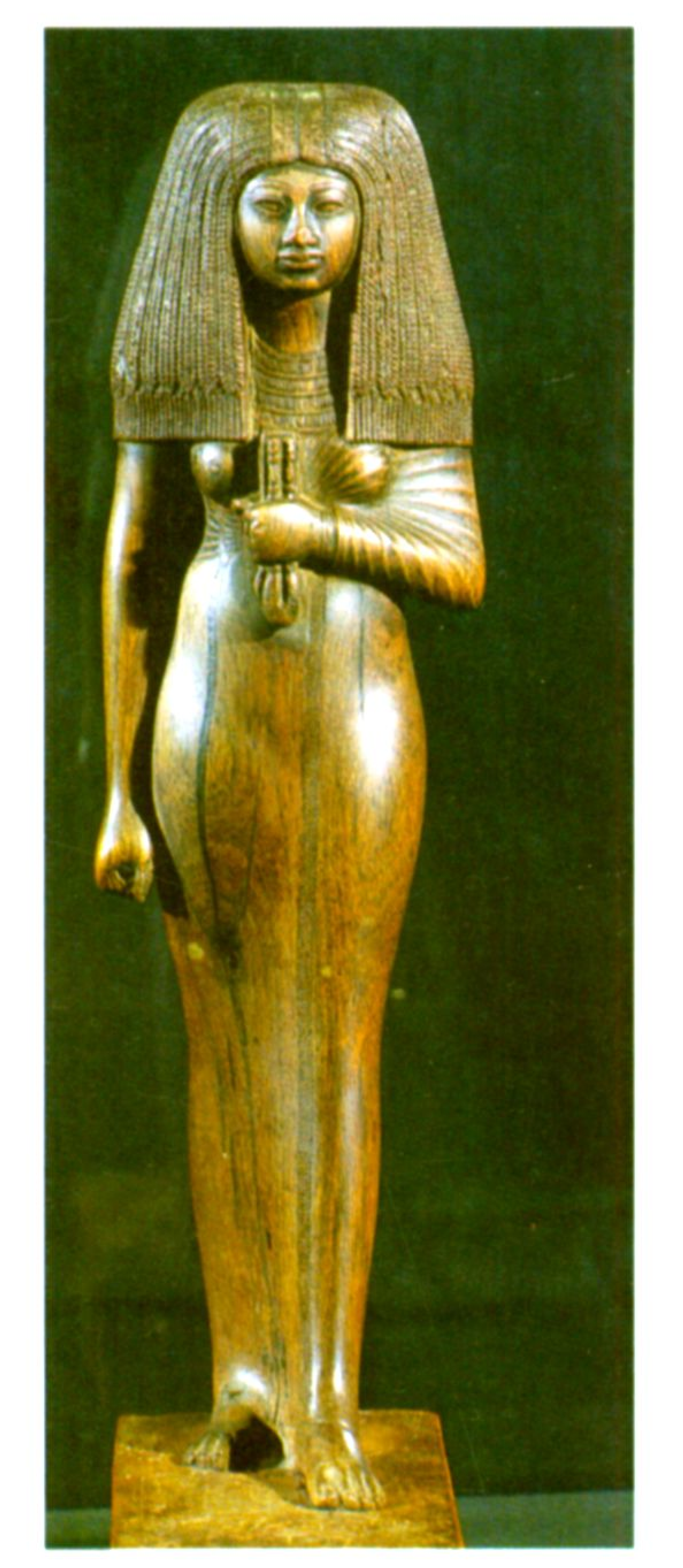
المرحلة الأولى «من بداية الأسرة ١٨ حتى حكم أمنحوتب ٣»

أول الأعمال الملفتة للانتباه فى الأسرة ١٨، تعود إلى زمن الملكة حتشبسوت وهو الزمن الذى كانت الوثائق قبله نادرة جداً، أو مشكوكاً فى صحتها، ومع ذلك يمكننا أن نذكر التمثال الصغير للملكة (تى تى شيري)، وهى جدّة أحمس، وهو التمثال الذى تتناقض فيه رقة الوجه، ودقة الجسم المحنيّ إلى الأمام، مع خشونة الأطراف السفلية التى لم يُستكمل العمل فيها، من كتلة الحجر الجيرى الذى نحت فيها. إن تمثال الأمير أحمس فى اللوفر، الجالس فى الوضع التقليدي، يبدو كما لو أنه كان يقلد الأعمال الشبيهة من نهاية الأسرة ١١.

مع حتشبسوت، فإن النحاتين ينجحون فى اختبار وقياس مدى قوتهم ونفوذهم، عندما يقدّمون بدون أى غموض، امرأة شابة فى الشكل الكلاسيكى للفرعون الرجل، وبين حوالى المائة تمثال التى كان قد تم نحتها للملكة، فإن أجملها هو الموجود حالياً فى نيويورك، وهو يأتى من الدير البحري. فإذا كان الجسم رشيقاً وبتجسيم معتدل، يمكننا حتى أن نقول إنه قد يكون جسم رجل شاب، فإن الوجه هو تحفة من تحف الجمال الأنثوي، فالوجه لقطة بريّة متوحشة من فصيلة السنّوريات، الخدّان مستديران، والعينان لوزيتان، ونعثر

تمثال تحتمس ٣
كرنك – فناء الخبيئة – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم تحتمس ٣ – جرو واك (شست سابقا)– ارتفاع ٩٠ سم – الأقصر – متحف الفن المصرى

إن طراز تماثيل تحتمس ٣، قريب جدا من طراز تماثيل حتشبسوت . هذا التمثال يظهر الملك فى الوضعية التقليدية للسير، وهو يضع فوق رأسه غطاء الرأس الملكى (نِمس)، ويرتدى نّورة العصر العتيق . إن ملامح وجهه التى يمكن تمييزها بدقة، كانت قد تمت معالجتها بحساب وحرص، فى حين إن تشكيل قالب الجسم، ورشاقة خطوطه يجعلنا نفكر فى مدرسة، إظهار الفرعون فى صورة، الكمال المطلق والمثالية، مستمتعاً بشبابه الأزلى .





تمثال صغير للسيدة المدعوة توى
دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٣ – خشب – ارتفاع ٣٣ سم – باريس – متحف اللوفر

هذا التمثال الصغير، يبين سيدة واقفة، مستندة بظهرها إلى عمود قائم، وهى تتخذ وضعية السير . إنها تضع شعر رأس مستعاراً، يحيط تماماً بالرأس، وترتدى عباءة مزينة بشرائط، تخفى قوامها الرشيق الأهيف . إنها تمسك فى يدها بقلادة المنات، المعلقة بين ثدييها . الكتابة التى على التمثال تقول إنها (تابعة إيزيس العظيمة)و(راهبة – معتزلة - مين الكبيرة)

على هذه الملامح فيما بعد فى وجوه تماثيل خلفائها على العرش.

ومع هذا فإن تمثال تحتمس ٣ الذى يدهس أعداء مصر الممثلين فى شكل تسعة أقواس لرمى السهام، يقدّم صورة للفرعون أكثر امتلاء بالحيوية والطاقة، وذلك رغم أن الوجه ذا الأنف المعقوف، كان قد تمّ تجميله بواسطة نفس الابتسامة الحالمة. فى تلك البداية للأسرة ١٨ فإن برنامج عمل التماثيل الخاصة، يمكن أن يعبر عنه جيداً العشرون تمثالاً، التى تم تنفيذها نحتاً للمدعو سنموت، وهو المهندس المعمارى للدير البحري، ويعتبر أفضل هذه التماثيل وأكثرها ابتكاراً، هو ذلك الذى تظهر فيه شخصية المهندس المرتفعة القدر، بصحبة الأميرة (نفرو رع)، والتي كان يشرف على تعليمها ورعايتها، إن أحد هذه التماثيل الذى يصوّره واقفاً مع الطفلة الملكية بين ذراعيه، يعتبر تحفة فنية فريدة من نوعها فى الفن المصري.

وإذا كانت مجموعة التماثيل التى تصور تحتمس ٤ مع أمه فى متحف القاهرة، تبدو كما لو كانت تعيد الصلة المقطوعة مع التصور الأكثر تبجيلاً للوجه الملكى واحتفالاً به، فإن حكم هذا الملك يعتبر نقطة تحول فى فن التماثيل الخاصة، فبدلاً من أغطية الشعر المستعار البسيطة التى تكشف عن الأذنين، وبدلاً من الملابس البسيطة الموروثة عن الدولة الوسطى، نجد هنا أغطية رأس أكثر إتقاناً، وعباءات بثنايا، فى الوقت الذى يظهر فيه كذلك الاهتمام بالحسيّة المتحفظة الخاصة بحكم أمنحوتب ٣.

إن الملامح الطفولية لهذا الملك، الخدان المستديران، والعينان اللوزيتان، والفم الشهواني، هى الملامح التى تم تنفيذها بالكثير من الرقة والجمال، فى الرأس الديوريتى المعروض فى اللوفر، أو فى المجموعة العائلية فى متحف القاهرة. ولكن فى الوقت نفسه فإن أعمالاً فنية أخرى ضخمة جداً، مثل التمثال الهائل الحجم فى المتحف البريطانى، تنمّط أسلوب ملامح الوجه الممتلئ الخدود، وهو نوع من اللعب على الأسطح المنحوتة.

إلى فترة حكم أمنحوتب ٣ تنتمى مجموعة من التماثيل النسائية الصغيرة الرائعة الجمال، مثل تمثال زوجته تي، المنحوت فى خزف أزرق يميل إلى الاخضرار، أو تمثال الرشيقة السيدة توي، المنحوت فى خشب السنط المصقول (انظر الصورة). أما التماثيل المصغرة للرجال، فيمكن أن يكون المعبّر عنها هو ذلك التمثال المنحوت فى الخشب للمعمارى (خا)، الذى له تقريباً فتنة النساء، بوجهه ذى الملامح الرقيقة، الذى يحيط به غطاء رأس ثقيل من الشعر المستعار.

ثم إن التماثيل التى تعود إلى نفس ذلك العصر، والمنحوتة فى الحجر، للمعمارى امنحوتب، هى أيضاً كذلك استثنائية بدرجة أكبر، فهذا المعمارى الكبير يقدم نفسه فى مراحل مختلفة من عمره، متخذاً وضع الكاتب الجالس القرفصاء. إن أغلب تماثيله تلك تصور وجهاً مثالياً، منحنياً إلى الأمام قليلاً كأنه يبحث عن شيئ أو رسالة ما، ولكن أحد هذه التماثيل يذكرنا بتحف الدولة الوسطى بملامحه المحطمة.

المرحلة الثانية «عصر العمارنة»

إن ثورة العمارنة كانت قد أعلن عنها، ببعض الأعمال الفنية منذ نهاية حكم أمنحوتب ٣، مثل تمثال رأس الملكة تى (انظر الصورة)، حيث تظهر بوضوح ملامح اتجاه واقعى جديد، مثل إظهار تجاعيد الوجه، وثنايا الجلد فى الرقبة، وعدم استعمال العين الهيروغليفية، من أجل استعمال نموذج لعين أقرب إلى الشكل الطبيعى. إن حكم أمنحوتب ٤، قد ترك فى فن نحت التماثيل، نفس الأثر الذى كان قد تركه فى فن النحت الجداري.

إن جيلاً جديداً من الفنانين، يتلقى توجيهاته من الملك مباشرة، هؤلاء الفنانون يبالغون بلا داع، فى خصائص النموذج الملكي، مثل التماثيل الضخمة من الحجر الرملى التى عثر عليها فى الكرنك، وهى التى تبرز بقسوة أطراف الملك الضعيفة وبطنه البارز، رغم أن الوجه لا تنقصه النبالة، رغم استطالته المبالغ فيها وذقنه المدبب وفمه السميك. إن ملامحه تبدو

رأس الملكة تى وعليه التاج الحتحورى
دولة حديثة – أسرة ١٨ – من خشب الطقسوس للتزيين وخشب السنط – ذهب وتكفيت – ارتفاع الرأس ٩ سم – برلين – المتحف المصرى
فى الأصل كانت الملكة تضع غطاء رأس من نوع (خات)، بالإضافة إلى قرطين للأذنين، ثم بعد ذلك جاء غطاء رأس آخر، وهو ذلك الذى يتكوّن من التاج الحتحوري، ليوضع فوق غطاء الرأس القديم، وهكذا تم إخفاء المظهر الأصلى للرأس . كان السبب فى هذا التحوير هو ما حدث لهذه الملكة فيما بعد، تحت حكم ابنها، إذ تم تأليهها، أى تحولت إلى إلهة، وهكذا تم إنكار الملكة، وإظهار الإلهة.







**تمثال نصفى للملكة نفرتيتى
تل العمارنة – ورشة النحات تحتمس – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٤ اخناتون – حجر جيرى وتكفيت – ارتفاع ٤٨ سم – برلين – المتحف المصرى**
هذا التمثال النصفى الذى لا يحمل أية كتابات منقوشة عليه، والذى كان قد تمّ اكتشافه سنة ١٩١٢، فى أحد منازل تل العمارنة، تظهر فيه الملكة نفرتيتى بملامحها المميزة، والتى يمكن التعرف عليها كذلك بفضل التاج الخاص جدا، الذى تضعه على رأسها . الا إن الموضوع هنا، يتعلق بالوجه الرسمى للملكة . إن إتقان النسب، ونقاء العمل الفنى ودقة تكوينه، يجعلنا نعتقد أن هذا التمثال النصفي، كان نموذجاً يحتذى به للنحات تحتمس أو لغيره، وقد وجدت نسخ عديدة من هذا التمثال، بأشكال مختلفة الطريقة لتكفيت العينين . ويعتقد أن دراسة مقاييس هذا التمثال، كانت قد تمت باستخدام طريقة وحدات المربعات الشبيهة بالرسم البياني . ثم إن دراسة هذا التمثال بالأشعة المقطعية، أزاحت الستار عن حقيقة إنه لم يتم الانتهاء من هذا العمل، إلا بعد إضافة طبقات عديدة متتالية من الجصّ إليه.

معذبّة، ونظرته مذهولة تتسلل عبر جفنيه، هذه الملامح هى أقرب إلى ملامح نبيّ يسكنه ربه.

ولكن الندوب التى تركها فن العمارنة، فى وجه الفن المصري، تترك مكانها بالتدريج للرشاقة والرقة والجمال، مثل تلك المجموعة فى اللوفر التى يمكننا أن نرى فيها لأول مرة، ملك وملكة يمشيان، ويد الملكة فى يد الملك. لم يحدث أبداً فى أيّ عصر آخر أن عبّر النحاتون المصريون إلى هذا الحد عن شبقية وشهوانية جسم الأنثى، الأحجبة الشفافة التى تتحسّس الأشكال الأنثوية وتتحمّس لها، تبشّر مقدماً بالفن الإغريقي، مثل ذلك التمثال المصرى الرائع لنفرتيتي، المحفوظ فى متحف اللوفر.

ومن بين الصور الشخصية للملكة، التى تم العثور عليها فى ورشة بالعمارنة، هناك تمثال نصفى (انظر الصورة)، من الحجر الجيرى الملوّن، فى المتحف المصرى ببرلين، يستمد شهرته من رقته فى تجسيم الوجه الملكي، ومن دقته فى تنفيذ هيئة الرأس. إن مجموعة القوالب الجبسية المكتشفة فى نفس المكان، تدلّ على أن الفنانين كانوا يعملون وأمامهم نماذج حيّة إذا لزم الأمر. إن هذا البحث الدائم عن الحقيقة أدّى، بشكل مخالف للمتوقع، إلى التشويه الغريب السائد فى فن العمارنة.

ورغم العودة إلى (الطريق القويم)فى فترة حكم توت عنخ آمون، إلا أن الأعمال الأولى خلال تلك الفترة، كانت لا تزال مشبّعة بروح العمارنة، مثل

تماثيل توت عنخ آمون الشخصية، أو تلك التماثيل التى أمر بصنعها لآلهة طيبة، فقد احتفظت بعنصر استطالة الوجه، وبوضع الرأس، وبنوع من أنواع الكآبة والسوداوية، الموروث عن عقيدة العمارنة التصوفية.

إن بعض تماثيل الخاصة هى أيضاً مشبّعة بنفس الكآبة، رغم تقليد بعضها لنموذج الأسلوب الجميل لعصر أمنحوتب ٣. إن النحاتين الذين يصنعون تماثيل لقادة الجيش مثل (حور محب)و (بار مسّو)، جعلوهم فى وضعيّة الكاتب الجالس القرفصاء، وكانوا قد استلهموا هذا النموذج بوضوح، من النموذج الخاص بالمعمارى (أمنحوتب ابن حابو).

فى بعض الأحيان فإن هذا الاتجاه الذى يمكن أن يسمى بالكلاسيكية الجديدة، يكون فوق مستوى الشبهات. فإذا لم نعرف مثلاً أن المعمارى (مايا)كان قد خدم توت عنخ آمون، فكنا سنميل إلى الاعتقاد بأنه كان قد عمل فى خدمة أمنحوتب ٣. إن التماثيل الرائعة التى تمثل (مايا)، وزوجته فى صحبته، بتلك الجديّة الحالمة التى تشعّ منهما، لا تسمح بإعطائهما تأريخاً محدداً.

المرحلة الثالثة «عصر الرعامسة»

فى زمن الرعامسة، يتأكد أسلوب يعبّر عن الطاقة الجسمانية، التى تميّز بها أفراد هذه الأسرة من العسكريين. فبعض أعمال بداية الفترة، خاصة تمثال رمسيس ٢ بمتحف تورينو، ما زالت مشبّعة بروحانية ورهافة حسّ. ومع ذلك فإن الاتجاه فى ذلك العصر كان إلى الضخامة. من الدلتا إلى النوبة، تعكس التماثيل العملاقة، الملامح النمطيّة لملوك الرعامسة، الوجوه المربّعة، والعيون الكروية، والأنوف المعقوفة، وحيث إن هذه التماثيل كانت تقام، بحيث يمكن أن ترى من على بعد، فإن هذه الأعمال تعبر بمهارة، عن قوة الفرعون، ثم إنها كذلك تندمج فى المعمار الذى حولها.

ومع ذلك فإنه يمكننا أن نأسف على أن التجسيم الخاص بهذه الأعمال الضخمة، الذى كان موجزاً مختصراً، كان قد انتقل كذلك إلى الأعمال ذات الأجسام الصغيرة. إن الأعمال التى تخلّد فيها أساليب العصور السابقة، هى التماثيل الخشبية للنساء المحتشمات العفيفات المتدثرات بالأثواب، أو فى تماثيل حاملى الشارات.

إن وفاة رمسيس ٢، الذى كان بدون شك، أكبر حماة الفنون الذين عرفتهم مصر، تفتتح فترة انحسار وانحدار وتراجع، فى مجال النحت. ومع ذلك فإن هناك بعض الأعمال التى يمكن تمييزها، عن بقية الأعمال ذات القيمة دون المتوسطة، حتى لا نقول السطحية أو الوضيعة، للفترة الأخيرة من عصر الرعامسة. مثل تمثال سيتى الجالس فى معبد الكرنك، والمجموعة التى تصور رمسيس ٣ أثناء تتوجيه على أيدى حورس وست، أو تمثال رمسيس ٦ الذى يمسك بأحد الأسرى الليبيين من شعره، أو التمثال المدهش لرمسيس ٩ الراكع على ركبتيه، نظراً إلى الوضع المتحرر الذى يتخذه، وإلى رشاقة تكوينه العضلى، فإنه يذكرنا بأفضل أوقات الأسرة ١٨.

ولكننا فى النهاية، يجب ألاّ ننسى ذكر التمثال الحالم لرمسيس نخت، وهو جالس يكتب فى حماية الإله جحوتى، وهو التمثال الذى يتناقض مع، مجموعة تماثيل الخاصة الباهتة الشاحبة، لتلك الفترة.

رابعاً: الفنون الصغرى

إن كنز توت عنخ آمون يصوّر جيداً،الثراء الذى لا مثيل له، والذى وصلت إليه الفنون الصغرى، فى الدولة الحديثة، نعوش ذهبية مزيّنة بالتكفيت الملوّن، قناع جنائزى من معدن ثمين، حلىّ برّاقة، أسلحة وعربات خاصة بالعروض العسكرية والملكية، أثاث وأوان من الألباستر، من بينها هناك كأس على شكل زهرة اللوتس يتميّز بخطوطه الغاية فى النقاء. ولكن أغلب هذه القطع تشير إلى إفراط يقترب من رداءة الذوق، يكفى النظر إلى القلادات الثقيلة، والأساور المشغولة، لتوت عنخ آمون، والتى نأسف على فخامتها الباذخة إلى حد بعيد، وخطوطها المتحورة والمتحولة بسبب



تمثال للفرعون رمسيس الثانى
كرنك – معبد آمون رع (فى الغالب)– دولة حديثة
– أسرة ١٩ – حكم رمسيس ٢ – جرانيت – ارتفاع ١٩٤ سم
– تورينو – المتحف المصرى
رمسيس ٢ يجلس على عرش، مستندًا بظهره إلى عمود عليه كتابات، ويضع تاج الخيرش (المقاتل) على رأسه، ويمسك بصولجان حقاً (السلطة) فى يده، ثم إنه يدهس أعداءه، الممثلين فى شكل تسعة أقواس، تحت قدميه. وهناك شخصان بحجم مختزل، واقفان إلى جوار ساقيه، الملكة نفرتارى وأحد أبنائه . هذا التمثال هو أجمل مثال للفن فى عصر الرعامسة، وهو تقليدى جداً، ومثالى جداً .

الخدم الجنائزي



خدام جنائزيون (شاوابتي)للملك أمنحوتب الثالث طيبة الغربية – وادى الملوك – مقبرة رقم ٢٢ ف ر – دولة حديثة – أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٣ – جرانيت وردى – وديورايت محبب = ارتفاعات ٦٧ سم و٤٩ سم و٤٧ سم – باريس – متحف اللوفر هذه المجموعة تتميز بأطوال استثنائية، إنها أكبر العينات المعروفة حجما لهذه النوعية من التماثيل . كان خدام الملك الجنائزيون كلهم، يشبهون بالضرورة المومياء الملكية، ويزودون بلحى مستعارة . إلا إنهم كانوا يختلفون فى تنوع المادة المستعملة فى نحتهم، وكذلك فى تنوع أشكال أغطية رءوسهم وزينتهم . نجد هنا مثلا أحدهم يضع التاج المزدوج، والآخر يضع الغطاء الرأسى الملكى (نمس)، كما إنهم يحملون رموزا مختلفة، فهناك من يحمل الصولجان الملكي، وهناك من يحمل علامة الحياة (عنخ).

إن الديانة الأوزيـريـة تقدّم الخلاص الفردي، فى جنة عدن الرعويّة الأبويّة (تحت رعاية وابوه أوزوريس). إن الجنة هي، حقول من نباتات شبيهة بقصب السكر، وبالذرة كبيرة الحجم، ومن الضرورى أن يشارك المتوفى، فى الأعمال الزراعية. ثم إن تصوّر أو تخيل وجود فكرة بديلة، للهروب من أعمال السخرة الزراعية الأزلية الشاقة، كان قد بدأ فى الأسرة ١٣، بواسطة تمثال صغير، يحمل اسم المتوفى ويوضع معه فى المقبرة، هو هذا التمثال الصغير، الذى يحقق الاندماج مع المتوفى ومع التمثال الموميائى لقرين المتوفى، ومع نماذج تماثيل الخدم التى كانت سائدة فى الدولة القديمة، فى جملة واحدة هو الاتحاد بين مالك المقبرة وخادمه

إن تسمية هذا التمثال بالشوابتي تظهر مع عينات من طيبة، منحوتة فى الخشب من الدولة الحديثة، يتخذ فيها هذا التمثال الشكل الموميائى، بالذراعين المتقاطعتين على الصدر، بالإضافة إلى كونه مـزوداً بـالأدوات الزراعية، يُكتب اسم الشوابتي، مع اسم المتوفى وألقابه، وغالباً ما يكون هذا فى نص الفصل السادس من كتاب (من أجل الخروج نهاراً)، الذى يبين طريقة الاستعمال. فى الدولة الحديثة، يصحب الملوك معهم، فرقاً كبيرة من هذه التماثيل إلى مقابرهم، ٤١٨ لتوت عنخ آمون، المئاتٍ من أجل سيتى ١، ومن بين الأربعين تمثالاً للفرعون أمنحوتب ٣، من عينة هذه التماثيل الشوابتي، كان أجملها هى تماثيل من الجرانيت الوردى بحجم كبير، وكانت هناك نصوص تخص هذه التماثيل وحدها، تذكرهم بالصيغة المتعارف عليها على زمن أمنحوتب ٣، الذى يبتهل إلى الملوك الموتى فى أبيدوس، ويطلب منهم أن يكونوا وسطاء وشفعاء له أمام أوزوريس

تحت حكم أمنحوتب ٣، ارتدى بعض الشوابتي، الملابس الفضفاضة ذات الثنايا، التى كان الأحياء يرتدونها، ثم إنهم فى الأسرة ١٩ يصبحون رؤساء عمال، مسئولين عن إدارة وتوجيه فرق من العمّال، يتكوّن كل فريق منها من عشرة عمال. لذلك فإن على المتوفى أن يكون فى حوزته، هذا العدد المتعارف عليه ٤٠١ تمثال صغير ، خادم لكل يوم من أيام العام (٣٦٥)، بالإضافة إلى ٣٦ رئيس عمّال، إن المصطلح شوابتى (أوشبتي)بمعنى المجيب، يصبح مستعملا بكثرة فى العصر الصاوي، حين يرتدى كل المجيبين نفس الملابس، القريبة الشبه من الزي الموحّد (يونيفورم)، مع إضافة عمود صغير يسند إليه ظهره، وذلك حتى نهاية العصر البطلمي.

تراكم التفاصيل. يكفى النظر إليها ومقارنتها بالتحف المعدنية من العصر السابق (الدولة الوسطى).

هناك قدر أكبر من الرشاقة واللياقة. فى الأشياء الثمينة من قطع الفنون الصغرى. فى منتصف الأسرة ١٨. مثل مجموعة الزينة والحليّ. الخاصة بزوجات تحتمس ٣. أو الكأس الذهبية لجحوتي. المزيّن بدائرة من الأسماك الصغيرة. السابحة حول زهرة مركزية. فى عصر الرعامسة. هناك القليل من قطع الصياغة التى تصل إلينا. ولكنها تلفت انتباهنا بشدة. بقدراتها الابتكارية الخلاّقة. مثل آنية الزقازيق (فى متحف القاهرة)التى يتكون مقبضها من عنزة (معزة)صغيرة واقفة علي قائميها الخلفيين. أو مثل الخاتمين الموجودين فى اللوفر. واللذان يعتقد أنهما لرمسيس ٢. على أحدهما نرى تقافز الخيول وعلى الآخر نرى ثلاث بطات جالسات هادئات واحدة إلى جوار الأخرى.

إلا أن صياغة وتشكيل الأبنوس والخزف والزجاج. تصل إلى قمّتها الفنية فى عصر الدولة الحديثة. متفوقة بذلك على فنون صياغة الذهب والمعادن الثمينة. إنها فى الغالب تخصّ قطع التواليت (النظافة)والماكياج (التزيّين). ويصبح عددها هنا فى هذا العصر أكبر بكثير من عددها فى أيّ عصر آخر. وتصوّر أكبر قدر من الرهافة والرفاهية. فهناك الأواني الخاصة بالكحل على شكل الحيوانات. وهناك أمشاط الشعر المصنوعة من خشب السنط. والتى تعلوها وعول بريّة. وهناك المرايا التى تتخذ فيها المقابض المنحوتة أشكال الفتيات الشابات. ومن بين ملاعق مساحيق الزينة أو ملاعق القرابين. فإن أشهرها بجدارة هى تلك التى تزينها السابحة الفاتنة. التى تمسك بيديها وذراعيها الممدودتين. بطّة ذات أجنحة متحرّكة فى مستوى أفقي. تسمح بغلق وفتح تجويف الملعقة. وتستعمل كغطاء لها.

هناك كذلك القوارير الزجاجية المزينة بتمويجات متعدّدة الألوان. وقطع الخزف الملوّنة بديكورات. تتّخذ عناصرها الزخرفية من الأزهار والورود. وكئوس الخزف الأزرق. وقطع الأثاث المزينة بالتكفيت والتلبيس بالعاج والمعادن. كل هذا يشهد بفخامة وبذخ تلك الفترة. التى تعرف خلالها الفنون الصغرى تتطوراً لا يقارن.

ملعقة لمساحيق التجميل من النوع المعروف باسم السابحة فى الماء طيبة (غالبا)- دولة حديثة - أسرة ١٨ - حكم أمنحوتب ٣ - خشب وعاج - طول ٣٣ سم - باريس - متحف اللوفر





تمثال داناري
مصر السفلى (غالبا الدلتا) - عصر متأخر - أسرة ٣٠ - حكم نقتابو ١ - من الديوريت - ارتفاع ٥٢ سم - بروكلين - متحف الفنون

الفصل الرابع

العصر المتأخّر
أو النيران الأخيرة للفن المصري

- العمارة
- النحت الجداري والتصوير الملوّن
- الفنون الصغرى

العصر المتأخّر

حوالي عام ١٠٠٠ ق.م.، تدخل مصر عصرها المتأخّر، وهي فترة مضطربة، حين تتوالى الانتفاضات الوطنية، مع كل غزوة من الغزوات الأجنبية. خلال حوالى ألف عام. كان الرعامسة الأواخر ملوكاً ضعفاء، اضطروا إلى مواجهة الانقلابات التي هزّت مناطق شرق حوض البحر المتوسط، وكذلك إلى مواجهة الاضطرابات والفوضى داخل حدود مصر. بعد اختفاء هؤلاء الرعامسة الأواخر، تعرف مصر ما يمكن تسميته بعصر الانتقال الثالث، حين تمزّقت السلطة وتوزّعت، بين كهنة آمون في الكرنك، الذين ينتحلون الألقاب الملكية بغير حق، وبين أسرة منافسة تحكم في تانيس في شمال شرق الدلتا.

إلا إن وحدة البلاد كانت قد استردّت خلال الأسرة ٢٢، التي كان أجداد ملوكها من أصول ليبية قدمت إلى مصر للعمل كمرتزقة، على زمن الرعامسة الأواخر للمساعدة في مواجهة الاضطرابات الأمنية المتزايدة. إن أشهر هؤلاء الملوك من ذوي الأصول الليبية، من الأسرة ٢٢ هو شيشانق ١ (٩٤٥ ق.م. إلى ٩٢٤ ق.م.)، وقد أصبح شهيراً، بسبب غزوة أورشليم القدس التى قام بها، ونهب خلالها تلك المدينة، ثم جاء أمراء من السودان، يُعتبر من أشهرهم (بي عنخي / وطهارقة)، ليوحدّوا أرض مصر من جديد، ويضمّوها إلى أرض السودان تحت حكمهم، إنهم يؤسّسون الأسرة ٢٥، التي يضع الغزو الأشوري (٦٧١ ق.م. إلى ٦٦٤ ق.م.) نهاية لها.

هذه المرة تأتي الانتفاضة الوطنية من الشمال، ويتمّ تحرير مصر من نيرعبوديّة الأشوريين، خلال فترة حكم بسماتيك ١ مؤسس الأسرة ٢٦، فتستقر العاصمة في مدينة صايس بالدلتا، ولذلك يسمّى العصر بالصاوي على اسمها. خلال فترة حكم الأسرة ٢٦ (٦٦٤ ق.م. إلى ٥٢٥ ق.م.)، والتي تعتبر واحدة من أكثر فترات العصر المتأخّر بريقاً ولمعاناً، في ذلك الوقت تقوى العلاقات بين مصر وبين عالم بحر إيجه (الجزر الإغريقية)، فيستعمل الفراعنة مرتزقة إغريقيين، ثم يقبلون وجود مركز تجاري إغريقي في مدينة نوقراطيس. ذلك الحلف مع المدن الإغريقية، لم يمنع من سقوط مصر تحت ضربات جيوش قمبيز ملك الفرس، وهو الاحتلال الفارسي الأول الذى يدوم حوالي مائة عام.

الفرعون طهارقة والإله (حم ان) بشكل صقر
عصر انتقال ثالث – أسرة ٢٥ – حكم طهارقة – جرو واك (شست) – خشب وبرونز وذهب وفضة – طول ٢٦ سم – باريس – متحف اللوفر
إن طهارقة يركع على ركبتيه، ويقدم الأواني (نو)، إلى الإله (حم ان) بشكل صقر، مع وجود ثعبان كوبرا بين قائمتيّ الصقر. إن الملك يشكر الإله على انه أوقف المجاعة . إن تمثال الملك منفذ بطريقة السبك، وقد عولج فيه شكل الملك بأسلوب بلاد كوش (النوبة السودانية)، وهو أحد النماذج النادرة المعروفة لهذا الملك .



ثم تظهر إلى الوجود آخر أسرة وطنية، وهى الأسرة الثلاثون (٣٧٨ ق.م. إلى ٣٤٣ ق.م.) والتي يمكن مقارنتها بالأسرة ٢٦، من حيث النشاط الفني، ولكنها تنتهي سريعاً تحت الاحتلال الفارسي الثاني، ثم يستقبل الشعب المصرى، بعد ذلك بقليل، الإسكندر الأكبر، كمحرر للبلاد، خلال العام ٣٣٢ ق.م.، ثم يصبح أحد قادته العسكريين، أول ملوك مصر البطلمية، متخذاً اسم بطليموس الأول (سوتير).

إن أجيال متتالية من هؤلاء الملوك، ذوي الدم المقدوني، تتعاقب على حكم مصر، حتى تنتهي تلك الفترة، بحكم الملكة الشهيرة كليوباترا ٧، في العام ٣٠ ق.م.، عندما تدخل مصر في الإمبراطورية الرومانية، ولكنها تظل دائما، تشغل مكاناً خاصاً في هذه الإمبراطورية، بفضل ثروتها الزراعية، والابتكارات المبهرة لحضارتها العظيمة البائدة.

إن الألف عام الأخيرة من تاريخ مصر القديمة، لا يؤدي كما يمكن أن نتوقع إلى تدهور فني بطيء، بل على العكس من ذلك، إذ يرتبط بفترة من الخلق الفني، يقوم خلالها الفنانون، في مواجهة العالم الشرقي والكلاسيكي، بالعثور على حلول جديدة، أو بالعودة إلى البحث عن الإلهام الفني، في تحف الماضي العريق.

أوّلا : العمارة

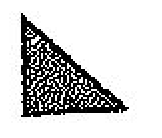
١- منازل الأحياء

إن بقايا مدن العصر المتأخر، تكون غالباً في حالة حفظ سيئة، كما أنها لم تكن أبداً قد درست أو فحصت جيداً، فعلى نفس الموقع تتراكم المباني المتتالية، بعضها فوق بعض، لتكوّن تلالا كبيرة (أكوام)، قام الأثريون فى الماضي بكنسها بشكل متسرّع، إن الجزء المدني الحضري من موقع تانيس الهائل، يكاد بالكاد يكون معروفاً. ثم إننا لا نعرف أي شيء عن العواصم الأخرى التى كانت مشيّدة في الدلتا، مثل صايس وبهبيت الحجارة.

ولنحصل على فكرة عن المدن، التي كانت فى أقصى اتساعها خلال تلك الفترة، يجب استكمال المعطيات القليلة لعلم الآثار بالثروة الضخمة من الوثائق المكتوبة، سواء كانت مصرية أو إغريقية، وبهذا يمكننا تمييز ثلاث فئات من هذه المدن، الأولى هي العواصم مثل منف وتانيس وصايس، والثانية هى مدن الأقاليم الكبيرة حيث المراكز الإدارية للأقاليم مثل بوباسطس أو مندس، والثالثة هى المدن الصغيرة مثل نبيشة فى الدلتا. وللنجاة من الفيضان السنوي، كانت كل هذه المدن عادة، مقامة فوق مرتفعات.

في العصر المتأخر، يتبنّى المصريون طريقة بناء المساكن متعدّدة الطوابق، التي تجمع بذلك العديد من الأسرات. أغلبية هذه المساكن كانت مبنية بالطوب النيئ، وكانت تهدم ويعاد بناؤها مع كل جيل جديد، وهكذا فإن مستوى هذه المساكن كان يرتفع بالتدريج، فوق مستوى سطح الأرض، يشهد بذلك النص الذى تركه هيرودوت عن زيارته إلى مدينة بوباسطس. إن المعبد الكبير فى مدينة بوباسطس، وبسبب الارتفاع التدريجي للمساكن حوله، أصبح يبدو كما لو كان، قد تم بناؤه فى قاع حفرة منخفضة.

لو أن كل المدن الكبيرة، كانت تحتوي على معبد أو أكثر مبنيّ بالحجر، فإن العواصم، بالإضافة إلى ذلك، كانت تحتوي قصراً. إن النصوص تتحدث عن روعة القصر الذي كان مبنياً فى صايس. أما فى منف فإن حطام بناء هائل، مبنيّ على أرضية مسطحة مستوية (منصة) من الطوب، ترتفع حوالي ١٣ متراً، وتحيط به أسوار يبلغ سمكها عشرة أمتار، جعلنا نعتقد لفترة طويلة، أنه قصر إبريس، الذي كان الحجر مستعملاً فيه بكثرة. نفس الشيء بالنسبة للمنازل الصغيرة الخاصة، في الفانتين وفي تل نبيشة، والتي كانت تتكون من طابقين، أما فى منف فإن تلك المنازل كانت عادة، تتكون من ثلاثة طوابق. أما من حيث تخطيط الشوارع فكان بدائياً، ويظل فى حالة تحوّل



تانيس عاصمة للدلتا



المعبد الكبير بتانيس
عصر انتقال ثالث – منظر إلى جهة الغرب – في الموقع
إن صعوبة فهم هذا المعبد الكبير تأتي من ممارسة المصريين لطريقة إعادة استعمال نفس الأحجار في أبنية مختلفة . إن هذا المعبد مبني بكتل حجرية من عصر الرعامسة، كان قد تم انتزاعها من موقع مدينة بي رمسيس، ثم تمت تغطية الكتابات القديمة على تلك الكتل الحجرية، بطبقة من الدهان لإخفائها . بالإضافة إلى أنه بسبب الغياب التام للمحاجر في الدلتا، فإن صانعي الجبر قد سطوا على كل الحجر الجيري، الذي كان موجوداً في الموقع .

كانت تانيس عاصمة لمصر خلال الأسرتين ٢٢/٢١، وكان بانوها قد نظمّوها على غرار طيبة عاصمة الدولة الحديثة، ولذلك كانت تانيس تسمّى طيبة مصر السفلى، كما هو وارد على الشاهد (س٣١٨) فى اللوفر، ثم إنها قد ورد ذكرها فى الكتاب المقدس، وكانت مركزاً دينياً مسيحيا حتى القرن الخامس الميلادى، ولكنها تختفى تماماً حوالى القرن ١٤ الميلادى، ولا يعاد اكتشافها إلا فى القرن ١٨ الميلادى، ثم بعد أن كان قد تمّ رفع تماثيلها من الموقع، ستكتشف بطريقة علمية منذ منتصف القرن العشرين الميلادى.

الموقع الحالى تبلغ مساحته ١٧٧ هكتاراً (الهكتار = ١٠ آلاف متر مربع، أو يساوي حوالي فدّانين ونصف)، وكان يقع بالقرب من الفرع التانيتى للنيل (وهو الذي لم يعد له وجود)، وداخل هذه المساحة كانت هناك عدة تلال رملية، توجد بينها ثلاث مجموعات من المبانى المنفصلة، التي تقع فى خط منتظم من الشمال إلى الجنوب، المجموعة الشمالية من المبانى، تحيط بها أسوار مختلفة، تجمع بداخلها المعبد الكبير لآمون، وهو معبد مخصص للإله (خونصو نفر حوتب)، ثم بحيرة مقدسة، ثم صفّ أعمدة إلى جهة الشرق، ومحراب للإلهة موط، إن الباب الضخم الذى يحمل اسم (شيشنق ٣)، يفتح على صفّ أعمدة تكوّن رواق مدخل المعبد، بالإضافة إلى وجود ثلاث آبار.

كان الكلاّسون الجبّارون قد حطّموا جدران المعبد الكبير، بحثاً عن الجير، وهكذا فقد تم اختزاله إلى مجموعة من أحجار الجرانيت المتناثرة، التى كانت قد استخدمت من قبل فى معابد أخرى، بالإضافة إلى أعمدة ومسلات محطمة عديدة، تتمدّد على أرض الموقع إلا أن خطة بنائه يمكن اختصارها فى، تتابع صروح وأفنية، ذات صفوف أعمدة نخيلية.

إن الأكثر لفتاً للانتباه هى الجبانة الملكية، التى تشغل الزاوية الجنوبية الغربية لمحيط السور، وهو مكان من غير المعتاد أن تشغله الجبانات الملكية، حيث اصبحت القبور بذلك بعيدة عن معابدها الجنائزية، يجوز وضعها هنا كان محاولة للتأقلم مع طبيعة أرض المكان الطوبوغرافية الخاصة جداً، السبع مقابر مبنيّة بأحجار سبق استعمالها فى عصر الرعامسة، تم أعيد استعمالها فى عصر الأسرة الليبية، خاصة الأحجار المستعملة فى مقابر (بسوسنس ١) و(أوسركون ٢) و(تاكلوت ٢) والمقبرة التي تجمع بين (آمون إيموبي) و(شيشنق٣).

إن مقبرة بسوسنس المزينة بمناظر وموضوعات من طينة، تصبح فيما بعد خبيئة ملكية، فتجمع فيها مومياوات مختلفة، لملك يحمل اسم (شيشنق)، وقائد جيش (جنرال) يحمل اسم (اون دى با أون ديد)، واثنين مجهولى الشخصية، فى حجرة بسوسنس الجنائزية، والتى لا تزال جدرانها حتى الآن قائمة، تمّ العثور على مومياته تستريح داخل نعش من الفضة، مغلق عليه داخل تابوت من الجرانيت الأسود، موضوع بدوره داخل تابوت من الجرانيت الوردى.

كانت المومياء موضوعة أسفل أوراق



سوار مزخرف بالأودجات (عين الحماية) ويحمل اسم شيشانق ٢
تانيس – الجبّانة الملكية – عصر انتقال ثالث – أسرة ٢١ – حكم شيشانق ٢ – ذهب ولازورد وعقيق وخزف مصري – قطر ٧ سم – القاهرة – المتحف المصري

من الذهب. تتخذ شكل القناع الجنائزي الذي يحمي الوجه.الذي كان من الذهب الخالص. ولكن بدون أية كتابات عليه ويمثل رأس الفرعون يعلوه غطاء الرأس الملكي المخطط (نمس). وفوق الجبهة كان هناك ثعبان الحماية. كان الملك يضع كالمعتاد اللحية المستعارة. وكذلك كان هنالك عقد واسع يزين الصدر. وهي الملامح التي تشبه تلك التي كانت لقناع توت عنخ آمون.

في الحجرة السابقة على حجرة الدفن. وجدنا مومياء شيشنق ٢ . وكانت ذراعاه محملتين بسبع أساور. من بينها اثنتان تزينهما عين الحراسة (أود جات). إنها حليّ مركبة بمفصلات من الذهب. مع أشكال منقوشة ومكفتة باللازورد كانت ألقاب الملك (شيشنق ١). محفورة على غطاء مومياء (شيشنق ٢). ثم عين الحراسة للإله رع الموضوعة فوق السلة. والتي كان من المفروض أن تضمن الأبدية للمتوفى كلّ عنصر من العناصر ممثل مرتين. عين الحراسة للإله رع مثلاً مرة ذات اليمين ومرة ذات اليسار.

وبالاتجاه جنوباً فإن الموقع يتضمّن. في منتصف تل مرتفع. بقايا مساكن. وبقايا معبد يوناني روماني محطم. كان مكرساً للإله حورس (مسن) ثم في الجزء الجنوبي كان هناك معبد آخر. مهدى هذه المرة إلى (آمون أوب). والذي كان قد تحطم في العصر البطلمي



قناع جنائزي لبسوسنس
تانيس — الجبانة الملكية
— عصر انتقال ثالث — أسرة
٢١ — حكم بسوسنس ١
— ذهب ولازورد وزجاج — ارتفاع
٤٨ سم — القاهرة — المتحف
المصري

دائم بسبب امتداد المنازل. ثم إن الوثائق المكتوبة، تكشف الستار عن الطابع المتعدّد الأجناس (كوزموبوليتي) لمدينة منف، التى تعايش فيها التجار والجنود والرحالة والطلبة، الذين أتوا من سواحل البحر المتوسط ومن الشرق الأوسط.

ثم تشهد الدلتا بناء واستقرار مستعمرات، لمرتزقة ليبيين وإغريق، كان الفراعنة يستأجرونهم للدفاع عنهم، ثم في الفانتين كانت هناك حامية من المرتزقة اليهود، في حين أن بعض المواقع الأخرى، كانت قد استقبلت مراكز تجارية أجنبية، مثل المركز التجاري الذي أنشأه الإغريق فى نوقراطيس. في تلك الفترة، التي شهدت تتابع الغزوات الأجنبية على مصر، لا يدهشنا أن نرى اهتماماً خاصاً بالتحصينات والاستحكامات العسكرية حول أغلب المدن. إن الشهادات المكتوبة لا تبخل بالمديح والتقريظ للمصريين، الذين نبغوا فى مجال هذه الإنشاءات. إن رديم قلعة (تل دفنة) فى الدلتا هو واحد من البقايا القليلة، لتلك القلاع فى الدلتا.

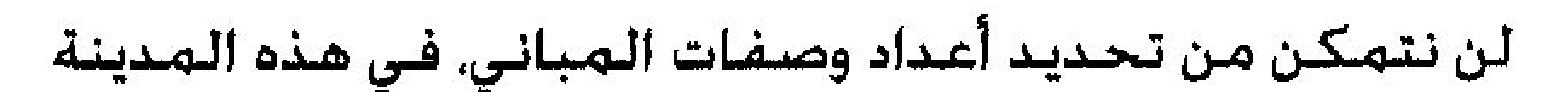
مع وصول البطالمة إلى السلطة، تمّ بناء مدن جديدة، مشيّدة على صورة المدن الإغريقية، وواحدة منها ستكون ذات مصير استثنائي، إنها الإسكندرية، وضع حجر أساسها الإسكندر الأكبر سنة ٣٣١ ق.م، وتقع فى الزاوية الشمالية الغربية للدلتا، في جزء من شاطئ البحر المتوسط، لم يكن مؤهّلاً تماماً لاستقبالها، ومع ذلك فقد تمّ اختيار موقع مناسب. (إن المدينة تسبح في بحرين) هذا هو ما قاله الجغرافي الإغريقي استرابون، ففي الجنوب تطلّ المدينة على بحيرة مريوط الواسعة، بواسطة انحدار بزاوية ميل، وفي الشمال تمتدّ المدينة، بامتداد ساحل البحر المتوسط المواجه لجزيرة فاروس، وسريعاً ما تمّ بناء طريق مرتفع يصل بين المدينة والجزيرة، أطلق عليه اسم (هبتا استاديوم)، بسبب أن طوله كان سبعة استاد (وحدة قياس قديمة تساوي ١٧٥ متراً).

وعلى كل من جانبيّ هذا الطريق المرتفع (هبتا استاديوم) تمّ إعداد ميناء بحريّ، هذان الميناءان سيجعلان من الإسكندرية، مركز التجارة الدولية فى البحر المتوسط. وحيث إنها تقع بعيداً عن مخاطر الفيضانات، إلا أنها أيضاً تقع بعيداً عن النيل، لذلك فقد تم حفر ترعة (قناة) تصل بين الإسكندرية وبين الفرع الكانوبي للنيل (فرع رشيد حالياً)، كانت هي (هذه القناة) همزة الوصل، بين مصر الزراعية الخصبة،وبوّابتها البحرية الجديدة. من جهة الأرض، كانت الإسكندرية محاطة بأسوار مرتفعة، عبارة عن جدران تقع بينها استحكامات عسكرية، وأبراج وأبواب سرية. ثم أقيم فى طرف جزيرة فاروس الفنار الذى سيصبح عجيبة معمارية، وهو عبارة عن برج مضيء لإرشاد البحارة.



تمثال بطليموس ٢ (جذع)، عثر عليه في ميناء الإسكندرية سنة ١٩٩٥ عصر بطلمي – القرن الثالث ق. م. – إسكندرية – جرانيت وردي – ارتفاع ٤٥٥ سم – كوم الدكة – متحف الهواء الطلق

في المدينة شريانان رئيسيان، يتقاطعان بزاوية قائمة، هذا التقاطع يقع إلى الشرق من منطقة القصور، وعلى بعد قليل منها. هذان الشريانان يهيمنان على الخطة المحكمة لبناء المدينة، التي كانت تتسع بالتدريج، أحدهما كان الطريق الكانوبي (المؤدّي إلى بوّابة رشيد)، وكان موازياً للبحر، بطول ٥ كم وبعرض ٣٠ متراً، من الشرق إلى الغرب، تحفّ به المباني الفاخرة والقصور والمعابد. أمّا الطريق الآخر (طريق القصور)، فكان بنفس الأبعاد، ولكن في اتجاه من الشمال إلى الجنوب. كانت الشوارع المحيطة بهما، تعطى أسماء وتجمّع فى أحياء، في شكل مربّعات منتظمة، ولكنها معدّة بطريقة، تسمح للمركبات بعبورها. وفي الوقت نفسه الذي كانت تخطط فيه الشوارع، فإن شبكة خطوط تحت الأرض، كانت تعدّ لنقل المياه العذبة إلى الأحياء.



لن نتمكن من تحديد أعداد وصفات المباني، في هذه المدينة

الإسطورية، التي اختفت معالمها تقريباً تماماً. وإن كانت الحفائر الأثرية، تعيد الآن أجزاء منها إلى الحياة بالتدريج. كان رحّالة الأزمنة القديمة، قد وصفوا مواطن الجمال في المدينة، التي كانت واحدة من أكثر المدن الإغريقية نفوذاً. إن المباني العامة المهمّة، كانت قد وضعت إلى جوار المحاور الرئيسية، نجد من بينها الميادين المفتوحة للاجتماعات العامة (آجورا)، وصالات الألعاب الرياضية (الجيمناز)، بالإضافة إلى المسرح وقاعة المحكمة. ثم إن الأحياء الملكية (البازيليا) كانت تشغل ما بين ثلث ونصف مساحة سطح المدينة، وكانت تقع في جزئها الشرقيّ، الذي غمرته حالياً مياه البحر المتوسط جزئياً. كانت تقوم هناك مقار الإقامة الملكية، والإدارات الملكية، والمؤسسات العلمية الكبيرة، مثل المتحف والمكتبة الشهيرة.



تترا دراخما (دراخما رباعية) مصر السفلى – إسكندرية — العصر الروماني — القرن الثاني – حكم كومودوس – برونز – قطر ٢٣ مليمتراً – لندن — المتحف البريطاني على وجه العملة نرى بروفيل الإمبراطور كومودوس (البروفيل هو رؤية الوجه بزاوية جانبية). الذي حكم روما من ١٨٠ إلى ١٩٢ ميلادية، وعلى الظهر هناك شكل نادر المثال لفنار الإسكندرية، الذي كان سوستراتوس قد شيّده سنة ٢٨٥ قبل الميلاد، وكان لايزال يعمل بكفاءة في نهاية القرن الثاني للميلاد .

يعتقد أنه كانت هناك أسوار تحيط بمقابر ملوك البطالمة، وكذلك بمقبرة الإسكندر الأكبر التى بحثنا عنها طويلاً ولكن دون جدوى. أما مقابر الخاصة وهي التى حفظت بطريقة أفضل، فإنها تشهد بالطابع الإغريقي للمدينة، من أعمدة ذات تيجان، إلى واجهات مباني مثلثة الشكل، إلى تقليد الرخام. كل هذه العناصر المعمارية تنتمي بلا شك إلى العالم المقدوني. ومع ذلك فإن هناك المبانى الفرعونية الضخمة التي تظهر في ذلك الوقت في الإسكندرية، كما تظهر كذلك في بعض مدن الدلتا وهيليوبوليس. وهي المباني التي تعطي مذاقاً مصرياً خاصاً للمدينة، حين تتزيّن بابي الهول، وبالمسلات والهُرَيْمات.

٢- المقابر الملكية والخاصة

لم يترك العصر المتأخر أيّة جبّانة ملكية، تمكن مقارنتها بوادي الملوك. كانت مقابر وادي الملوك، قد تعرّضت للنهب، الذي بدأ في زمن رمسيس ٩، واستمر حتى الأسرة ٢١، التي كان ملوكها الطيبيون من كهنة آمون وأشرافهم، قد تعلّموا الدرس من هذه التجربة، فقرروا استعمال المقابر المهجورة والخبايا (جمع خبيئة)، على الضفة الغربية للنيل، حيث راكموا وكوّموا مومياواتهم بداخلها، ثم أقاموا بعض المقصورات من الطوب، بالقرب من الرامسيوم ومن معبد مدينة هابو، التى تحمي أسوارهما أيضاً مقابر بعض الشخصيات الرفيعة القدر فى الأسرتين ٢٢/٢٣.

أما فى تانيس فإن فراعنة الشمال، كانوا قد أقاموا جبّانتهم الملكية بالقرب من المعبد الكبير. وقد تمكن منقبو الآثار الفرنسيون في هذا المكان، من اكتشاف مقابر لم تنهب لكل من (بسوسنس / أوسركون/ شيشانق)، وهي المقابر التي أخفت أثاثاً جنائزياً باذخاً مترفاً عن العيون. لا توجد هنا أهرامات أو مقابر محفورة في باطن الأرض على أعماق كبيرة، هنا لا نجد إلا حفراً متواضعة محفورة في التربة، ومغطاة بكتل حجرية تم الحصول عليها من مبان أخرى فى نفس المكان، وداخل هذه الحفر تحدّد الجدران حجرة أو أكثر، ولكن لا يمكننا الاستدلال على شكلها الخارجي، أو شكل مبانيها التي كانت فوق سطح الأرض، إلا ان حوائط الحجر الجيري التي تحدّد الجدران، كانت منحوتة بمناظر دينية.

أما في الأسرة ٢٥، فإن فراعنتها الذين كانوا قد أصبحوا سادة مصر، ومنهم (بي عنخي)، كانوا قد فضلوا أن يدفنوا فى السودان أرض أجدادهم. إلا أن بي عنخي ينقل إلى مقابر السودان في تلك الفترة عادة مصرية، ستظل سائدة هناك حتى العصر المرْوي، حيث تدفن أجسام الملوك داخل أهرامات حقيقية. فإذا كانت هذه الأهرامات قد استلهمت مباشرة من أهرامات منف، فإن أبعادها كانت متواضعة، فارتفاع هرم بى عنخي هو ١٢ متراً، وطول ضلع قاعدة هرم طهارقة هو ٥٢ متراً.

ولا نعرف بعد لماذا لم تفعل الأسرة ٢٦ المصرية نفس الشيء، رغم أنها

كانت مأخوذة بكل ما هو قديم. ربّما إن الموقع الرطب لصايس العاصمة الجديدة، لم يكن مؤهلاً لذلك. إن الفرعون (أمازيس) يقلّد نموذج تانيس، حين يبني داخل أسوار معبد الإلهة (نيت) مقبرة ومعبداً جنائزياً. قد سجل هيرودوت تقريظاً لجمالهما. في نفس العصر كانت المتعبّدات الإلهيات يدفنّ في مدينة هابو، في مقابر محفورة فى الصخر، مثل مقبرة المدعوة (أمين اردیس)، وهي مقابر تعلوها معابد مصغرة.

إن أشراف تلك الفترة يبنون قصوراً تحت الأرض، محفورة فى الحجر الجيري فى منطقة العساسيف. ثم إن عمدة طيبة (مونتو إم حت) قد بنى له هناك قصراً وأحاطه بسور من الطوب، وزيّنه بمدخل على شكل صرح، منه نجد ممراً يقتحم عمق الصخر ليؤدّي إلى صالة أعمدة، تتصل بفناء مفتوح إلى السماء، ومحاط بعشر حجرات، تأتي بعدها فى عمق الصخر، متاهة ذات أعمدة تذكرنا بوادي الملوك.

أما أشراف منف، الذين كانت تتسلط عليهم فكرة نهب المقابر، فقد لجئوا منذ الأسرة ٢٦، وإلى بداية العصر البطلمى، إلى حيلة ذكية، أدّت إلى أن مقابرهم لم تنتهك، ألا وهي وضع التابوت فى قاع بئر رأسية بعمق ٢٥ متراً، توضع فوقه أطنان من الرمال، وتنتهي عند سطح الأرض، بأرضية مسطحة حجرية تبنى فوقها مقصورة.

فى منف كذلك توجد أكبر جبّانة للحيوانات المقدّسة، تسمى (السيرابيوم)، وهي التي اكتشفها (اوجست مارييت) سنة ١٨٥٢، حيث كانت عجول (أبيس) قد دفنت فى مقابر منفردة فى بطن الأرض، في فترة سابقة على حكم رمسيس ٢، ثم بعد ذلك تم وضعها فى جبّانة جماعية تحت الأرض كذلك، حتى زمن البطالمة. كانت التوابيت الضخمة من الديورايت، تحتوي على مومياوات الثيران، وقد وضعت فى حجرات صغيرة يلتصق بعضها ببعض، وتتصل بممر عريض محفور تحت الأرض. هناك جبّانة أخرى تحت الأرض فى سقارة للإله أنوبيس (ابن آوي)، ولكنها مقارنة بجبانة الثيران تكون ذات تأثير أقل قوة. ثم هناك جبانة أخرى هي أيضاً تحت الأرض فى هيرموبوليس (تونة الجبل)، مهداة إلى الإله جيحوتى الذي يظهر فى صورة طائر أبي منجل، وكانت تحتوي على آلاف المومياوات لطائر أبى منجل.

وفى هيرموبوليس كذلك، تقع أيضاً واحدة من أجمل مقابر العصر المتأخر للمدعو (بتوزيريس)، الذي عاش حوالي سنة ٣٠٠ ق. م.، وهي تتكوّن من مقصورة بأعمدتها، وبالجدار المنخفض الواصل بين الأعمدة، حتى يمكن اعتبار المجموعة قريبة الشبه من معبد إلهي مصغّر. ويقف أمام هذه المقبرة مذبح، توجد في زواياه أشكال شبيهة بالقرون. منذ ذلك الوقت تترك

قبر بتوزيريس
تونة الجبل – منظر من الجنوب الشرقي – في الموقع تقع هذه المقبرة بالقرب من جبانة الحيوانات، التي كانت مكرّسة للإله هرمس، أحد أشكال الاله جحوتي، وقد شيّدتها أسرة بتوزيريس في القرن الرابع قبل الميلاد . ان البناء الفوقي (فوق مستوى الأرض)، يجمع بين المذبح بالزوايا قرنية الشكل، وبين المقصورة البطلمية الشكل . في واجهة المقبرة، هناك أربعة أعمدة ذات تيجان مُرَكّبة، تصل بينها حوائط أقل ارتفاعًا.

المقابر المصرية الكلاسيكية المكان لمبان تمتزج فيها العناصر المعمارية المصرية، مع العناصر المعمارية الهيلينستية، مثل مقابر الأنفوشي وكوم الشقافة، فى جبانة الإسكندرية.

٣- المعابد الإلهية

رغم الغزوات الأجنبية، فإن العصر المتأخر هو أحد أكثر عصور التاريخ المصري إزدهاراً، فيما يتعلق بفنون العمارة المقدسة، كان أغلب الغزاة قد أدركوا أنه للاحتفاظ بمصر يجب عليهم احترام الديانة المصرية، التي كانت حجر الزاوية الذى قام عليه بناء المجتمع المصري، حسب النظام الإداري الفرعوني. هكذا يمكننا أن نرى على جدران المعابد التى استمر تشييدها، صوراً متتابعة بدون اي اختلاف، لملوك مصريين، ثم لخلفاء الإسكندر، ثم لأباطرة الرومان، وهم يمارسون نفس الطقوس الدينية، في نفس الأزياء الدينية المعروفة من الأزمان الماضية.

ومع ذلك فإن هذه الديانة ستشهد تطوراً سينعكس على مجال الفنون، وهو أن آلهة كانت حتى الآن محجوبة فى الظل، ستحتل مكان الصدارة، كآلهة حامية للأسرات الحاكمة الجديدة، مثل القطة باستت فى بوباسطس (الزقازيق)، والإله آمون فى ناباتا (بالنوبة العليا)، والإلهة نيت فى صايس (صا الحجر). ثم إن هناك حماسًا خاصًا يتوجّه إلى أوزوريس، الإله المنقذ الذى يلجأ إليه المؤمنون فى هذا العصر المضطرب، ذلك بالتوازي مع عبادة الحيوانات المقدسة التى تأخذ حجماً يتجاوز الحد.

وفي النهاية نعود إلى الكرنك الذى لم يعد كبير كهنة آمون فيه، هو المسيطر على الحياة الدينية، ولكن تحل بدلاً منه المتعبّدة الإلهية، وهي عذراء مكرّسة لإله طيبة، عادة ما تختار من العائلة الملكية، وتلعب دوراً مهمًا فى الحياة المصرية حتى الغزو الفارسي الأول.

المرحلة الأولى

من فترة الانتقال الثالث إلى الأسرة ٢٥ (١٠٦٩ ق.م. إلى ٦٥٦ ق.م.)

إن البقايا العملاقة المحطمة من معبد تانيس، هي الشواهد الوحيدة الباقية للدلالة على العمارة الدينية فى الأسرة ٢١. إن المحراب المكرّس لعبادة آمون رع في تانيس، يعتبر نسخة شمالية مكرّرة من محراب الكرنك، ومن أجل تزيينه اضطر ملوك تلك الأسرة الصغار، ملوك العام ١٠٠٠ ق.م.، إلى استعمال الأحجار التي وجدوها في المكان، الأحجار التي أعادوا استعمالها من عصور ومواد مختلفة، وصنعوا من كل هذا متحفاً حقيقياً.

ثم إن مجهودات خلفائهم الليبيين تعمّ مصر كلها، شيشنق ا يزيّن واجهة الصرح الثاني بالكرنك برواق أعمدة، رشيقة القوام، ذات أبدان محزّزة تشبه حزمة سيقان نبات، ويحمل حالياً اسم رواق البوباسطيين، ثم هناك مبنى آخر صغير من الحجر الجيري فى (الحبّة)، ثم حطام صالة احتفالية أقيمت في بوباسطس مهد الأسرة الليبية. كل هذه الآثار تصوّر العودة إلى إقامة المباني الدينية في ذلك العصر.

ومنذ مجيء الأسرة الأثيوبية تمتلئ السودان ومصر بالمعابد، مثل المعبد القديم لآمون في نباتا (الشلاّل الرابع)، الذي أضيف إليه صرح ضخم، وفناء بحوائط مزينة بوفرة وثراء، وكذلك صالة أعمدة. في النوبة قامت المعابد المحفورة حتى نصفها في الصخر، في (كاوا) وفي (سنام)، مستلهمة إنشاءات عصر الرعامسة. ثم فى ناباتا والأقصر والكرنك والمدامود، تمّ تزيين واجهات المعابد والمحاريب بالجواسق (جمع جوسق) بأعمدة عظيمة.

ثم إن مقاصير مصغرة مهداة إلى أوزوريس كانت قد شيّدت داخل معبد الكرنك بواسطة الملوك، وكذلك بواسطة المتعبّدات الإلهيات، في الوقت نفسهالذي تم فيه إصلاح وتجديد بوابات وأسوار المعابد فى دندرة ومدينة

هابو. ولأن الإمكانات كانت محدودة فإنهم بدلاً من استعمال الجرانيت الرائع، كانوا قد استعملوا الحجر الرملي، القادم من المحاجر التي كانت قد أعيد افتتاحها مؤخّراً في جبل السلسلة. إن معمار هذه الفترة التاريخية، الذي كان قد استلهم متعمداً آثار الماضي، يفتتح فترة العودة إلى الماضي والحنين إليه، التي ميّزت العصر الصاوي.

المرحلة الثانية

العصر الصاوي (٦٦٤ ق.م. إلى ٥٢٥ ق.م.)

من المعبد الكبير فى صايس الذي بناه فراعنة الأسرة ٢٦، لا تتبقى إلا بعض الكتل الحجرية الغارقة فى مستنقع، وذلك رغم أن شامبليون فى القرن ١٩ كان قد لاحظ وجود (خندق به عمالقة)، وهيرودوت كان يصف لنا (بوّابات المعبد التي تدعو إلى الإعجاب والتماثيل العملاقة وتماثيل أبي الهول الضخمة التى كانت تزيّن جانبيها). وهكذا فإننا لا نستطيع إلا أن نتخيّل أهمية هذا العمل المعماري، الذي كان الفراعنة الصاويّون قد أقاموه.

من خلال الحطام المتناثر في الأماكن المقدسة فى مصر السفلى (صايس / مندس/ تانيس/ هليوبوليس/ منف)، والمقاصير الأوزيرية المشيّدة من الحجر الرملي في معبد الكرنك، والتي يستعمل فيها المعماريون وسائل مختلفة كدعامات، تيجان حتحورية من أبريس، وأعمدة ورق بردي فى جوسق مدينة هابو.

يبدو أنه كان قد حدث تحت حكم داريوس ١، أن تمّ بناء معبد هايبيس فى واحة الخارجة، كهديّة إلى الإله آمون. هذا المعبد يمكن اعتباره مرحلة انتقالية بين محاريب الفترة السابقة، ومحاريب الطراز البطلمي اللاحق، فبعض تيجان أعمدة صالة أعمدته تعلن مسبّقاً عن التيجان المركّبة، في حين أن أسلوب كتابة العلامات الهيروغليفية المضغوطة في أعمدة قريبة بعضها من بعض، وكذلك أسلوب تجسيم النحت الجداري، يمتّ بصلة قرابة إلى طراز المباني اليونانية الرومانية.

المرحلة الثالثة

المعابد اليونانية الرومانية (٣٨٠ ق.م إلى القرن الرابع الميلادي)

إن مصطلح بطلمي المستعمل، في معناه الواسع، يصف المباني الإلهية المشيّدة بداية من الأسرة ٣٠، وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي. كانت الأسرة ٣٠ هي الفترة التي بدأ فيها اهتمام الفراعنة بترميم المحاريب الرئيسية في وادي النيل. ففي (بهبيت الحجارة) بالدلتا، وفي الكرنك وإدفو ودندرة، نحن نجد دائماً أسواراً تحيط بالمحاريب، أو بوابات أو أساسات، تحمل أسماء ملوك تلك الفترة. هذه السياسة لم تتوقّف حتى أثناء فتح الإسكندر الأكبر لمصر، ثم بعد ذلك وخلال ثلاثة قرون، شاهدت كل مدن مصر الكبرى المباني الدينية ترتفع فيها، وهي المباني التي يستمر إعدادها وتزيينها وقتاً طويلاً جداً، حتى بعد دخول مصر في الإمبراطورية الرومانية.

إن خلفاء الإسكندر الأكبر بصفتهم ملوك إغريقيين صالحين، يعيدون تنظيم البلد، على أساس نظام مالي جديد وتقنيات زراعية حديثة. ولكن الطقوس القديمة تستمر فى المعابد بدون تغيير. من الآن فصاعدا، وبواسطة كهنة يحصلون على مرتباتهم من الدولة، ويقعون تحت إشرافها، يظلّ المصريون مخلصين لتقاليدهم. وهكذا فإن أشكال التعبيرات الفنية الخاصة بهم تظلّ مستمرّة.

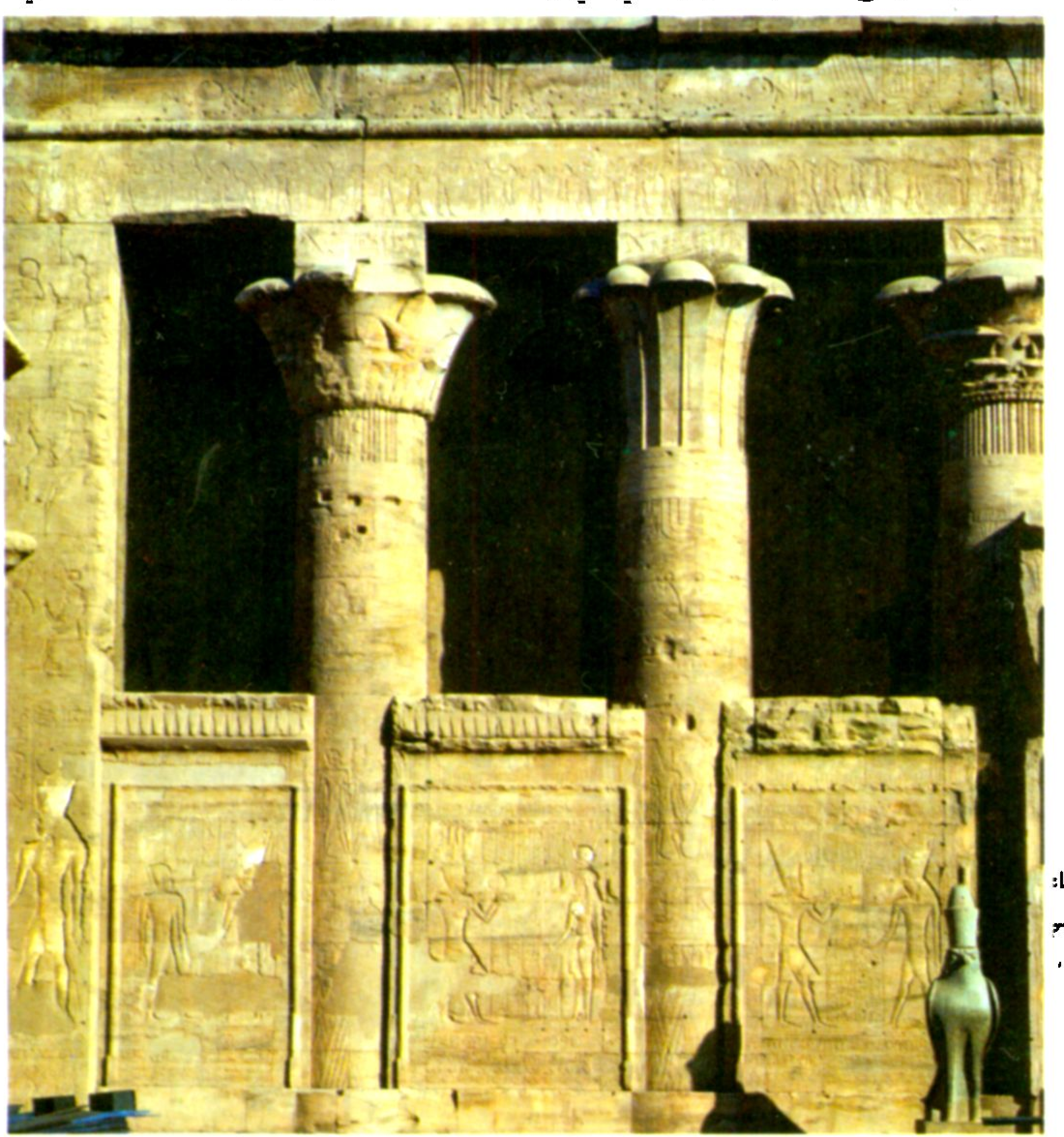
بطليموس ١ (سوتير) يقرر، بعد أن كان قد استشار أعلى سلطة دينية

في البلد. تأسيس عبادة جديدة تجمع الإغريقيين والمصريين حول شخصه. وهكذا تم ابتكار إله جديد، لبعث وتحفيز شعور ديني جديد يشترك فيه الشعبان، ويتوحّد به الشعبان، المصري والإغريقي. إن الموضوع هنا يتعلق بالإله سيرابيس بلحيته الطويلة، والذي يعين إلى الأذهان صورة أحد آلهة الإغريق. إلا ان اسمه يتكون من اسمين لإلهين مصريين هما أوزيريس وأبيس. أما عبادته وقد ارتبطت بعبادة إيزيس، فقد نجحت في جمع الإغريق والرومان والمصريين حوله.

من بين المائة معبد التي تمّ بناؤها خلال تلك الفترة لتكريم آلهة تقليديين، فإن العديد منها قد إختفي، إما كضحية لارتفاع المياه فى الدلتا، أو كضريبة دفعها البلد حديثاً ثمناً للعصر الصناعي. لحسن الحظ فإن بعض المعابد التى نجت من هذا التدمير تظهر حالياً فى أحسن صورة، بفضل تناسق وتناغم نسبها وأبعادها. إنها من بين أجمل الآثار المصرية وتقع كلها في مصر العليا، وتم تشييدها في مواقع ذات تأثير جمالي كبير في فيله/ وكوم إمبو/ وإدفو/ وإسنا. إنها في حالة حفظ جيدة جداً بشكل استثنائي.

إن استكمال بناء بعض هذه المعابد كان يغطي فترة حكم ملوك متتاليين عديدين، فمن أجل إنجاز معبد إدفو احتاج البنّاؤون إلى ١٨٠ عاماً. ثم إن خطة بنائه أكثر تجانسا وترابطاً من خطط بناء الكرنك والأقصر، وملامحه المعمارية تجمع في الوقت نفسه بين الفكر اللاهوتي، وبين الأجزاء الخاصة بالضرورات المادية للعبادة، كما يحدث فى كل العمارة الدينية فى مصر. نشعر هنا أكثر مما يمكن أن يحدث لنا في المباني المنتمية إلى عصور سابقة، بتوازن الأحجام المعمارية، وبالتناسق التام الذي يوحّد بين العناصر المعمارية المختلفة، التي يتكوّن منها البناء.

بعض هذه العناصر المعمارية ورثته مصر عن عصور سابقة. فعلى غرار الكرنك يقع المعبد الرئيسي في وسط مساحة من الأرض المقدسة، التي



فناء محاط برواق، وجزء من واجهة مقدمة المعبد، التي تؤدي إلى هيكله
التفاصيل — جدار منخفض يصل مابين أعمدة ذات تيجان مركبة — معبد ادفو — عصر بطلمي — عصر روماني — في الموقع
معبد الإله حورس، الذي وضع بطليموس الثالث، حجر أساسه سنة ٢٣٧ ق. م.، والذي سيفتتح في العام ٧٠ بعد الميلاد . هذا المعبد له كل ملامح المعبد البطلمي، وخطة بنائه، من صرح، إلى فناء محاط برواق، إلى الحجرات التي تسبق الهيكل، صالة الأعمدة، صالة القرابين، ممر يقود إلى المحراب، ثم عشر مقاصير حول المحراب .

تحدّها حوائط من الطوب تفتح فيها أبواب مصنوعة من الحجر الرملي. ندخل إلى المعبد بواسطة طريق مواكب احتفالية تحفّ به على جانبيه وبامتداده التماثيل (طريق دروموس). عادة ما يكون هذا الطريق متعامداً على النيل بزاوية قائمة. يوجد على النيل جوسق يمثل المرسى الرشيق القوام، حيث تقف إلى جوار الشاطئ مركب المواكب الاحتفالية. ان أحد أجمل هذه الجواسق، هو ذلك الذي بناه نقتانبو في جنوب جزيرة فيله، وهو الذي تطوله مياه النيل من وقت لآخر، رغم أنه كان قد تم إنقاذه من مياه بحيرة ناصر.

بمجرد وصولنا إلى الصرح، فإننا نعثر من جديد على كل الأقسام الرئيسية للمعبد الكلاسيكي (فناء / صالة أعمدة / قدس أقداس)، ثم إننا نرى هنا تعدّد وتنّوع أشكال الأعمدة التي ربما تكون متأثّرة بالنظام الكورنثي. فإذا كانت هذه الأعمدة بخطوطها تلك تذكرنا بأعمدة أشجار النخيل، فإن طريقة تشكيل تيجان هذه الأعمدة، تجمع بين عناصر نباتية زخرفية مختلفة، ولكن بقدر كبير من الحرية، فهناك حزم من سعف النخيل، وباقات من زهور البردى أو اللوتس، مع ثمار النخيل. يجب أن نتخيّل أعمدة مركبة من عناصر مختلفة، لا يتشابه فيها أي عمود مع جاره، ثم إنها مزيّنة بألوان حيّة. كان رحالة القرن ١٩ ما زالوا يستطيعون إبداء إعجابهم بها حتى ذلك الوقت.

ولكن بالتوازي مع هذه العناصر الجديدة، فهناك عناصر أخرى أكثر قدماً ما زالت على قيد الحياة. فالمحاريب المقدّسة المخصّصة للإلهات في (فيلة/ دندرة/ معبد الأوبت فى الكرنك) تزيّنها أعمدة حتحورية، أي أن تاج العمود يكون بشكل رأس الإلهة حتحور، في حين أن معبد كوم إمبو كان قد اختير له التاج الذي يشبه الكأس (أو الكأس المقلوب) (أو الجرس)، وفي ادفو كان الاختيار الغالب هو التاج النخيلي.

خلافاً مع واجهات صالات أعمدة الدولة الحديثة، فإن واجهات العصر البطلمي تكون نصف مغلقة بواسطة جدار منخفض، يصل ما بين أعمدة الصف الأول من صفوف أعمدة صالة الأعمدة، ويرتفع فقط إلى منتصف بدن العمود (بالوستراد)، وبهذا فإن الجزء العلوي المفتوح من هذه الواجهة، يسمح للإضاءة النهارية بالدخول، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه، بخصوصية ما يمكن أن يدور داخل الصالة من احتفالات.

تأتي بعد ذلك صالة التقدمات (القرابين)، ثم صالة التاسوع، والمحراب، وكلها تقع على نفس المحور الرئيسي الأوسط. ثم إن المحراب يأوي في ظلام قاعته المغلقة من ثلاث جهات مركب الإله، بالإضافة إلى تمثال الإله الخاص بطقوس العبادة الذي يُحتفظ به داخل هيكل (ناووس)، منحوت من قطعة حجرية واحدة. حول المحراب يدور ممر سري غامض، تفتح عليه مقاصير الآلهة الثانوية، في هذا الجزء الخلفي المتباعد من المعبد، يتم عمل ترتيبات معمارية خاصة، بإعداد مداخل إلى ممرات ضيقة تؤدّي إلى الكهوف المحفورة في سمك الأسوار الخارجية.

إن كهوف درندرة كانت مشهورة بجمال أشكالها الجدارية المنحوتة، التي تتوزّع على ثلاثة طوابق، قد تكون هذه الكهوف قد استعملت ليُحتفظ فيها بالتماثيل المقدسة ذات القيمة الكبيرة، وبالأدوات الطقسية المنحوت أشكالها على الجدران، والتي تصحبها عادة إرشادات متعلقة بالمواد المصنوعة منها وبأحجامها. أما المواد المستعملة بكثرة فكانت تحفظ في حجرات صغيرة، إلى جوار المحراب، تسمّى (كنز المعبد)، حيث كانت توضع الأواني، وحيث كان يوجد معمل تحضير المستحضرات، الذي يحتوي كذلك على الأقمشة والدهون العطرية، بالإضافة إلى المكتبة المحتوية على النصوص المقدسة.

كل صباح كان خدم الإله يدخلون إلى عمق المحراب، عبر الممرات المستورة المخفية عن الأعين، ليقدموا إلى تمثال الإله الطعام الضروري

له، من مواد غذائية وماء، ثم يبدأون في ممارسة طقوس النظافة اليومية للإله. مرّات عديدة أثناء العام، كانت المواكب تستعمل السلالم التي تربط بين المحراب وسطح المعبد، الذي كانت تعلوه بعض المقاصير الصغيرة، حيث كانت تجري أحداث بعض الاحتفالات الخاصة، مثل طقس الاتحاد مع قرص الشمس، والذي كان بفضله يستطيع تمثال الإله، أن يجدد قواه بشكل دوري، وطقس شهر كيهك الذي يُحتفل فيه بعودة الحياة إلى أوزوريس.

وحيث إن المعبد هو المقرّ الدائم للإله، فإنه كان يشيّد بشكل أقرب ما يكون إلى القلعة أو الحصن، حيث تتضافر الأشكال المعمارية، مع النصوص والمناظر المنحوتة على الجدران، في تقديم الحماية اللازمة لتمثال الإله. كانت خطط المعابد البطلمية قد أقامت سلسلة من التحصينات تتمركز حول تمثال الإله، الحواجز من الأحجار، وجدران المحاريب، وجدران سميكة للمعبد محصورة في حوائط موازية لها، تحدّد طريقاً دائرياً حولها.

في موقع معبد دندرة الذي كان قد تمّ فحصه جيداً، يمكننا أن نفهم بطريقة أفضل أسلوب وضع المباني المرتبطة بالمعبد الإلهي، بعضها بالنسبة إلى بعض. هنا نجد أول نموذج لبيت الولادة الإلهية (ماميزي) المشيّد في زمن نقتانبو؟، أما بيوت الولادة الإلهية في العصر البطلمي فهي مبان صغيرة، عادة ما تكون مبنية على محور متعامد مع محور المحراب، وتحيط بها صفوف أعمدة تصل بينها جدران منخفضة، تحفر عليها بالنحت الغائر مناظر تتعلق بالولادة وبالأمومة. هذه المناظر تكون ذات علاقة بعبادة الملك، وتكون مخصّصة للإله الطفل المولود من زوج وزوجة من الآلهة المحليين، وهو الطفل الذي يندمج فيه الفرعون ويتوحّد معه ويتشبّه بصورته.

دندرة تمتلك أيضاً واحدة من أجمل البحيرات المقدسة، وهي مستطيلة الشكل تحيط بها الجدران العالية المزودة بالسلالم والمدارج، التي يمكن النزول بواسطتها، مما يسمح للزائر بالذهاب إلى مصدر الماء المقدس، ليغترف منه في كل فصول السنة. وهناك أولئك المكشوف عنهم حجاب الأسرار، الذين سيسيرون فيما بعد على الدرب، وهم الذين يمكنهم أن يتأملوا من المنصّة القريبة، الحلقات المتتابعة من قصة رواية آلام أوزوريس، وهي المسرحية التي كان يقوم بتمثيلها بعض الممثلين على سطح الماء.

بالقرب من البحيرة المقدسة هناك مقياس نيل، يسجل التغيرات في نهر النيل. وفي كل محيط المبعد كانت هناك المباني الطوبية، التي سكنها الكهنة والفنانون والفنيّون الذين عملوا في خدمة الآلهة. ثم هناك (بيت الحياة) الذي يمكن أن نتلقى فيه العلوم الكهنوتية. توجد كذلك مصحّة (ساناتوريوم) حيث كان الحجاج يأتون بحثاً عن العلاج بالمعجزات، لأمراض عزّ شفاؤها. ليس بعيداً عن هنا كان هناك المكان المغلق المخصص للحيوانات المقدّسة، مثل البقرة لحتحور في دندرة، والصقر لحورس في إدفو، وطائر أبي منجل لجحوتي في هيرموبوليس.

هذه هي الخطوط العريضة لعناصر المعبد البطلمي، مع وجود بعض الخصوصيّات المحلية هنا وهناك، التي يمكنها التأثير على خطة المعبد، مثل معبد كوم إمبو حيث العبادة المزدوجة لكل من سوبك وحاروريس، كانت قد أدّت إلى ازدواج المعبد في كل أجزائه، في حين أن معبد جزيرة فيلة يتمتع بصف أعمدة جميلة، بامتداد صفحة الماء الزرقاء، مما يجلنعا نظن، أننا أمام منظر طبيعي في جزيرة يونانية، من جزر بحر إيجه.

ثانياً : النحت الجداري والتصوير الملوّن

إن دراسة النحت الجداري في العصر المتأخر بالكاد بدأت. حقا هناك بعض المجالات التي نعرفها أكثر من غيرها، مثل زخرفة المقابر الطيبية، في القرن الرابع ق. م.، ولكن معارفنا بشكل عام لا تزال جزئية جدًا. فلو إن

نحّاتي الجدران خلال الألف عام الأخير قبل الميلاد، كانوا قد تمكنّوا حتى نهاية ذلك العصر، من نحت تحف فنية رائعة، فإن هذا النحت الجداري كان ذا مستويات إجادة جدّ متباينة، أكثر مما كان عليه الحال في نحت التماثيل. الا أن الاثنين (النحت الجداري ونحت التماثيل) من جهة أخرى، كانا يتفقان في الرغبة في العودة إلى استعمال أشكال سبق استعمالها في الماضي. يبدو خلال ذلك العصر اهتمام حقيقي بكل ما هو شديد القدم. في مقبرةٍ بسوسنس بتانيس، هناك أحد المناظر الدينية الملوّنة والمنحوتة نحتاً غائراً، يخلّد تقاليد عصر الرعامسة، وفي الوقت نفسه فان نقوش مقبرتيّ أوسركون ٢ و شيشنق ٣، تذكرنا بالتكوينات الأسطورية، وبالشخصيات التي تختزل أجسامها إلى مجموعة من الخطوط، مثلما هو الحال في آخر الأعمال المنحوتة في مقابر وادي الملوك.

في رواق بوباسطس بالكرنك، وفي الحبّة بالدلتا، نحت الفنانون بالأسلوب الجميل للأسرة ١٩، الشخصيات الملكية والاحتفالات الملكية، التي تعود موضوعاتها إلى زمن الأهرامات. ثم هناك بعض القطع المحطمة، من الجرانيت المنحوت نحتا غائرا، والمغطى بالألوان، الموجود منها في المتحف البريطاني، يظهر فيها أوسركون الرشيق القوام، وإلى جواره ملكة يميل جسمها إلى الامتلاء، وهي تبشّر بالأجسام النسائية الثقيلة للفترة الاثيوبية، ذلك بالإضافة إلى المتعبّدات الإلهيات في مدينة هابو، بوجوههن اللحيمة وأكتافهن المستديرة.

إن فراعنة (كاما) و(سنام) بأجسامهم الضخمة، وعضلاتهم المرسومة



أوسركون والملكة كاراما مصر السفلى – بوباستس – عصر انتقال ثالث – أسرة ٢٢ – حكم أوسر كون ٢ – جرانيت وردي – لندن – المتحف البريطاني
احتفالا بعيد سِد الثاني (عبد التتويج)، أقام أوسركون ٢، في معبد الإلهة باستت (القطة)، فناء احتفالات تسبقه بوابة، وهي التي يأتي منها هذا الحجر الذي نحن بصدده . طراز النقش يشبه ذلك الذي كان سائدا في الأسرة ١٨ . هذا المنظر المحفور حفرا غائرا، يظهر فيه الفرعون وهو يقدم قربانا، إن خطوط جسمه الرشيقة السامقة، تتناقض مع جسم المرأة الرخيّ الوافر .



بوضوح، يصوّرون جيداً هذا الأسلوب الإثيوبي الجديد، الذي تزداد فيه الأجسام في القوة والكثافة، بقدر ما تنقص فيه في الرشاقة. إن وجوه هؤلاء الملوك ذوي الأصول الإثيوبية، تظهرهم بشفاه غليظة، ووجه قصير ممتلئ، وثنايا جلد متأثرة بالأسلوب الكوشي (السوداني). وأرنبتيّ أنف واضحتين، وجمجمة مستديرة، يحيط بها شريط رأس يبرز منه ثعبانا كوبرا.

ولكن الفنانين العاملين خلال هذه النهضة الإثيوبية، يستديرون كذلك عائدين إلى النماذج القديمة، مثلا فكرة اقتصار النحت الجداري الغائر على الجدران الخارجية للمباني، في حين تكون الجدران الداخلية منحوتة نحتاً بارزاً، ثم كذلك فكرة الاستنساخ التام الكامل لمناظر عمرها بضعة آلاف من السنين، باستعمال نفس الطريقة القديمة للتكبير بالمربعات. وفي معابد أهرامات النوبة، نجد أبا الهول المحارب، والأسرى الليبيين. وفي الكرنك هناك حجر يحمل صورة (شاباكا)، وهو يشبه فيها تحتمس ٣ شبهاً تاماً.

ورغم أن مقبرة (مونتو ام حات) التي استعملت للفراعنة الإثيوبيين الثلاثة الأواخر على التوالي (أسرة ٢٥)، ثم لبسماتيك الأول (أسرة ٢٦) بعد ذلك، كانت تنتسب من جهة طريقة نقشها إلى العصر الصاوي (٢٦)، إلا أن لبعض مناظرها أسلوب العصر السابق (٢٥). في متحف كانساس بالولايات المتحدة، هناك قطعة حجرية من هذه المقبرة، منحوتة نحتاً قوياً عميقاً، يمكن أن تعتبر واحدة من أهم أعمال العصر المتأخر. الفنان يصوّر (مونتو ام حات) واقفاً في ثوب احتفالي، بوجه مجسّم بقوة وجمال، ومعالج بطريقة واقعية مدهشة. وهناك مناظر أخرى من نفس المقبرة، تعكس الاهتمام المتزايد بالفن العتيق، وهو الاهتمام الذي يعتبر أحد العلامات البارزة المميزة للفن الصاوي. فنرى مرضعة جالسة أسفل شجرة تستخرج شوكة من قدمها، بينما هناك فتاتان تتعاركان، وهو منظر عمره سبعة قرون، إذ إنه مأخوذ من مقبرة طيبة تعود إلى سبعة قرون مضت.

في الواقع، وعلى العكس مما يقال دائماً، فإن فناني العصر الصاوي لا يعودون فقط إلى فنون الدولة القديمة، بل كذلك إلى فنون الأسرة ١٨، اذ ان مقابر العصر الصاوي الكبيرة في العساسيف، تستنسخ مناظر من مقابر أشراف الأسرة ١٨، (خرو اف) و (رع موزا)، ولذلك فان مناظر حاملي القرابين المنحوتين في مقبرة (بابازا) مثلا، ومناظر الباكيات النائحات النادبات في مقبرة (نسبا كا شوتي)، لها نفس رشاقة وجمال ودقة تجسيم المناظر التي استلهمت منها.

ثم ان قطع نحت الدولة الوسطى هي الأخرى، كانت قد بدأت تصبح مصدراً للإلهام منذ نهاية الأسرة ٢٥. ان صورة (اخ آمون رع) الجالس، تمتلك نفس روح البساطة النبيلة التي كانت لأعمال الدولة الوسطى. هناك فقط بعض التفاصيل المختلفة، مثل طريقة معالجة العين، والنسب الخاصة بالفك.

أما فيما يتعلق بكون الدولة القديمة مصدر إلهام فنيّ للعصر المتأخر، فيظهر بوضوح في مجموعة من شواهد القبور، في متحف كليفلاند بالولايات المتحدة، التي تقلد بدقة آثار عصر الأهرامات. ثم إن أشهر أمثلة العودة إلى المنابع والأصول، هي مقبرة (أبا)، كبير خدم بسماتيك ١، التي استوحاها فنانها بعبقرية من مقبرة أخرى تخص شخصا كان يحمل نفس الاسم، ولكنه كان قد عاش في عصر الأسرة ٦. ومع ذلك ففي العصر الصاوي،

هناك أسلوب آخر يتطوّر بالتوازي مع أسلوب العودة إلى الماضي، وهو أسلوب خلاق ابتكاري، تعتبر أفضل أمثلته قطعة حجر في متحف بلتيمور بالولايات المتحدة، يظهر عليها الملك (نخاو) أمام الآلهة حتحور. الشخصيتان المنحوتتان بالحفر الغائر، كانتا قد أحيطتا بخط جاف ومحدد، يحيط كذلك بغطائيّ رأسهما. هناك كذلك منظر جنيّ العنب،

تتويج بطليموس الثامن (يورجتيس الثاني)، بواسطة الهتيّ مصر العليا والسفلى معبد إدفو – عصر بطلمي – القرن الثاني ق. م. – الممر الشرقي – الحائط الشرقي – في الموقع
إن الطراز البطلمي في هذا النحت الغائر، يتميّز بدقة التنفيذ، الذي يبغي التأكيد على نماذجه، بزيادة عمق الحفر الغائر، خاصة في الأجزاء التي تستدير فيها الأجسام، ليستفيد من لعبة الضوء والظل. إن الوجوه الباسمة، والأجسام والخدود الممتلئة، تختلف عن أغطية شعر الرأس المستعار المليئة بالتفاصيل.

في متحف اللوفر، والذي عولج بنفس الطريقة، في الأجسام الرشيقة ، للفتيات الصغيرات جانيات العنب. هذه المناظر تعكس تبنّي قانون جديد، من الآن فصاعداً، ستكون المناظر مبنية على وحدة قياس جديدة هي الذراع الملكي.

ورغم اهتمام النحت الجداري في عصر الأسرة ٣٠، بالبحث عن الإلهام في أعمال العصر الصاوي الفنية، إلا أن أسلوبه كان مختلفاً، فنجد أولا التجسيم المستدير، الذي كان قد تأثر فيه لا شك بالفن الإغريقي، حيث إن هذا التجسيم يتأكد في العصر البطلمي. في المتحف البريطاني، نجد قطعة عليها الملك (نقتا نبو)، وهو يقدّم قرباناً من الخبز. فيها يبدو الجسم البشري متناسقاً، ومحدداً بخط واثق، ولكن الوجه، وبدون أي تنازلات، يبدو واقعياً، بذقنه الصغير ذي الغمّازات، وأنفه المعقوف، وخدّيه الممتلئين، ثم هناك كذلك بطنه المنتفخة ورقبته السمينة. كل هذه الملامح كانت قد عولجت بالأسلوب ثلاثي الأبعاد. وهو نفس الشكل الذي يظهر به نفس الملك على قطعة من البازلت المصقول. إن أحد أكتاف باب في سيرابيوم سقارة، يظهر عليه الملك نقتانبو ٢ بنفس الأسلوب، وهو في مواجهة إيزيس، بجسمها الذي تبدو أجزاؤه المستديرة ممتلئة. مما يؤكد استمرار نفس الأسلوب.

إن الكثير من قطع النحت التي توصف حالياً بأنها من طراز (منفي جديد) (نيو ممفيت)، والتي كان قد عثر عليها في أعتاب مقابر هليوبوليس، يمكن أن تؤرّخ حاليًا بالقرن الرابع الميلادي. غالبًا ما تصوّر قطع النحت من هذا الطراز، شخصيات واقفة في صفوف، كما كان الحال في مصاطب الدولة القديمة.

إن المناظر الموسيقية بعازفيها وآلاتها، في متاحف اللوفر وكليفلاند والإسكندرية، تعتبر من أفضل أمثلة الأعمال الفنية المبهجة، التي تصوّر النساء بأجسامهن المستديرة، بشكل حسّي شهواني، ولكنه في الوقت نفسه يظل رزيناً وحذراً.



شاهد قبر تابيرت
عصر انتقال ثالث – أسرة ٢٢ – جص على خشب – ارتفاع ٣١ سم – باريس – متحف اللوفر
إن هذه الطائفة من شواهد القبور الصغيرة الملونة، والتي كانت تستعمل في المنطقة الطيبية، كان ينبغي لها أن توضع في مقصورة الدفن . إن العيّنة التي أمامنا هنا، مزدوجة الوجه، إذ تظهر عليها المتوفاة وهي ترفع ذراعيها، في اتجاه إله الشمس، الذي يظهر في صورتين مختلفتين، فالمتوفاة هنا على هذا الوجه تستقبل أشعة الشمس من الإله (رع حور أختي / رع وحورس معا في الأفق)، ولكنها تستقبل نفس الأشعة من الإله (آتوم / قرص الشمس في تمامه) على الوجه الآخر . إن شكل أشعة الشمس هنا يجعلها قريبة الشبه من شكل الزهور .

وهناك بعض الموضوعات القديمة، التي لا تضاف إليها إلا الملابس الجديدة، حسب ذوق العصر الجديد. إن هذا الأسلوب العصري يبدو واضحًا في مقبرة (بتو زيريس)، في هرموبوليس (تونة الجبل / منيا)، التي تعود تقريبًا إلى زمن فتح الإسكندر الأكبر لمصر، وتجمع بين مناظر مستوحاة من من الحضارة الهيلينستية، حضارة الإغريق خارج بلادهم، مثل التضحية بشرف والموت البطولي، وبين مناظر وموضوعات مستوحاة تمامًا من الحضارة المصرية، ولكن مع تصوير الشخصيات بالأسلوب الإغريقي. وهكذا فإن طابور عرض حاملي القرابين، المرتدين للثياب اللاإغريقية، يظهر فيه رجل مصوّر في المواجهة، وهو يحمل طفلا نائمًا على كتفه، يعيد إلينا ذكرى كوروس (تمثال يوناني قديم يمثل شابا عاريا)، في حين تبدو رفيقة طريق هذا الرجل كما لو كانت تحمل ملامح الوجه الجميل لأثينا.

ولكن هذا التحالف والتآلف بين الفنيّن، بين أجمل ما في كل من الفنّين المختلفين، المصري والإغريقي، يظل فريداً في بابه، فلو أن الأعمال الأولى على زمن البطالمة، مثل وجه الإسكندر ٢ في متحف اللوفر، لا تزال تحمل رشاقة نحت الأسرة ٣٠، فإن هذه الرشاقة سرعان ما تتحوّل إلى التجسيم المستدير، ان نحّاتي القرن الأول قبل الميلاد، كانوا ما زالوا قادرين بدون شك، على نحت التفاصيل الخاصة بالرموز الدينية المصرية في دندرة، وشهد بذلك سلسلة المناظر التي تعود إلى نفس العصر في معبد إدفو، وتصوّر إسطورة الصراع بين حورس وست، بإحساس رهيف بالحركة، واهتمام شديد بالدقة، بأسلوب فني جميل، يتغلب على وسواس التجسيم المخل.

ولكن إذا كان نقش معابد نهاية العصر البطلمي، ما زال يمتلك المناظر العظيمة، فإن نوعية ودرجة إجادة النحت الجداري، تصيبنا بخيبة الأمل، تبدأ الأجسام في الظهور وهي متورّمة ومنتفخة، على خلفية تكثر فيها العلامات الهيروغليفية رديئة الخط، كما لو أن الكهنة الأواخر كانوا يدركون، أن نهاية الديانة الفرعونية كانت قد أصبحت وشيكة، فأرادوا أن يؤكدوا على طقوسهم القديمة ونصوصهم الغالية، التي تضمن البقاء على قيد الحياة إلى الأبد، باستعمال التجسيم المبالغ فيه.

يختفي فن التصوير الجداري الملوّن، أثناء عصر الانتقال الثالث، من مقابر الخاصة، ولكنه يظهر في الأشياء الجنائزية، مثل التوابيت الضخمة، وأغلفة المومياوات الكارتوناج (الكتان المضافة إليه طبقة جصّ)، وصناديق تماثيل الشوابتي (المجيبين)، والأواني الكانوبية (لحفظ أحشاء المتوفى أثناء التحنيط)، أما أوراق البردي، وشواهد القبور الخشبية، فكانت ترسم عليها المناظر التي تحكي القصص الأسطورية، الخاصة بكتب الموتى، حيث يصوّر الموتى والآلهة بأجسام رشيقة، بخطوط ليّنة مرنة تضاف إليها الألوان، التي لم يحتفظ لنا الزمن بطراوتها وطزاجتها. (انظر شاهد قبر تا بيرت).

لكن مناظر دينية رديئة سيئة المستوى، تظهر على جدران مقابر الأسرة ٢٦، مثل تلك التي للمدعو (راموزا)، مسئول الخزانة في طيبة، والتي تبرز فيها الأشكال الرديئة بألوان حيّة، وعلى خلفية مضيئة، وبداية من القرن الثاني ق. م.، يختلط الأسلوبان المصري والإغريقي فى بعض مقابر الإسكندرية، والتى يمكننا أن نعجب فى أجملها، بأفاريز من أشجار الجمّيز ومن النخيل، ولكنها معالجة بأسلوب أقرب إلى (الانطباعية)، بالإضافة إلى عناصر زخرفية هندسية بألوان حية.

ثالثاً : فن نحت التماثيل

إلى النفس الأخير يظل فن نحت التماثيل المصري ينتج تحفاً فنية، إن فناني الألف عام الأخير ق.م.، يستمرون في استعمال نفس تقنيات العصور السابقة، ثم إن أعمالهم تحمل آثار نفس الأدوات الحجرية، التي كانت مستعملة سابقا فى عصور الأهرامات. فإذا كان فن نحت التماثيل قد

احتفظ بطابعه الديني. فإن التماثيل تختفي من المقابر ويظهر أغلبها فى المعابد، حيث يمكنها أن تتلقى طقوس العبادة من الأفراد. ربما ينبغي لنا هنا، أن نحاول أن نجد تفسيراً لهذا التطور. فبالإضافة إلى التيار المثالي، كان هناك كذلك فن تصوير الشخصيات، الذي يصل إلى قمة تطوره فى العصر البطلمي. فتصبح تماثيل الملوك أقل عدداً وأقل حجماً، بل تصبح كذلك أقل تأثيراً وحضوراً، بالمقارنة ببعض تماثيل كبار الموظفين، الذين كانوا دائماً يمثّلون فى سن النضج، وحدهم، وبملامح جادة قلقة.

ثم إن مجموعات التماثيل العائلية تختفي، وكذلك تصبح تماثيل النساء نادرة جداً حتى الفتح اليوناني لا نعرف لماذا، إلى حد أننا لم نجد أى تمثال لملكة من الأسرة ٢٥، ولا حتى تمثال لشخصية نسائية عادية تنتمى إلى الأسرة ٢٥، الاستثناء الوحيد هو تماثيل متعبّدات آمون الإلهيات، اللائي كنّ وحدهنّ فقط صاحبات امتياز أن تكون لهنّ تماثيل حجرية. يستمر التفات النحّاتين إلى نماذج الماضي، إلا أن قائمة برنامج الأوضاع التقليدية التى تتخذها التماثيل، المستوحاة من الفترات السابقة، أصبحت محدودة جداً، وتختفى التماثيل الجالسة، وتصبح الحظوة لتماثيل الكتبة المكعبة، ولتماثيل الرجال الواقفين.

كانت الأفضلية كذلك للأحجار الداكنة اللون، والمصقولة بعناية، مثل الجرانيت والديورايت، وهو ما يذكرنا بالتقشف الذي كان سائداً فى الدولة الوسطى. تماثيل كثيرة أيضاً كانت قد نحتت فى حجر (الجرووواك) السهل التشكيل، والقادر ببراعة على إظهار تجسيم الأشكال الآدمية.

المرحلة الأولى

من عصر الانتقال الثالث إلى الأسرة ٢٥

كما يحدث عادة بعد نهاية فترة اضطرابات، يشهد فن النحت عصر نهضة، يمكن أن تكون هذه النهضة قد بدأت حوالي عام ٧٠٠ ق.م.، إلا أن التغيّب المفاجئ الطويل لهذا الفن منذ حكم رمسيس٢، لا يمكن أن يقارن بقصر فترتيّ الانحدار الفنيّ السابقتين خلال عصريّ الانتقال الأول والثانى.

إن تماثيل الفراعنة الليبيين نادرة، ويجوز أن بعضها كان من فترة سابقة، مثل التمثال النصفي لأوسركون١ (فى بيبلوس). هذه التماثيل تستلهم الأسلوب الأفضل للأسرة ١٨، كما يتضح فى تمثال أوسركون ٣ بالكرنك، وهو راكع على الأرض يدفع المركب المقدس، وهو التمثال الذي يذكرنا بأجمل أعمال عصر تحتمس ٣، برشاقة خطوطه ودقة تفاصيله.



تمثال صغير للمتعبّدة الإلهية كاروماما
طيبة (لا شك) — عصر انتقال ثالث - أسرة ٢٢ - حكم تكلوت ٢ — معدن نحاسي وذهب والكتروم (خليط من ذهب وفضة) - ارتفاع ٥٩ سم — باريس — متحف اللوفر

ثم إن التماثيل الأكثر وفرة من تماثيل الملوك، في عصر الأسرة الليبية، هي تماثيل رجال البلاط، وهي الأخرى تخلّد تقاليد فن النحت في الأسرة ١٨، وهي في الغالب تماثيل من النوع المكعب، قادمة من المعبد الكبير بالكرنك، ومنفذة في أحجار شديدة الصلابة، بالإضافة إلى أنها تحمل على جوانبها المصقولة صور الآلهة، وهو يشبه ما يمكن أن نجده في فن تكفيت

المعادن المعاصر لتلك الفترة.

إن تلك الأعمال الفنية المعدنية، جديرة بلفت انتباهنا بشكل خاص، فإلى جوار الآلاف من القطع البرونزية، التي كانت تعتبر من النذور (إكس فوتو)، والتى تتزايد أعدادها حتى العصر البطلمي، يمكننا أن نعثر على قطع استثنائية، من حيث الحجم وإجادة التنفيذ، مثل آمون الذهبي في نيويورك، وأوسركون ١ في بروكلين، و(بيدوباسطس) في مؤسسة (جولبنكيان) في لشبونه، والتمثالان الآخيران من البرونز الأسود المكفت بالذهب.

ثم إن إحدى القطع الرئيسية في هذا الفن، هي بلا شك تمثال المتعبّدة الإلهية (كاروماما)، حفيدة اوسركون ١، وهى أميرة واقفة بذراعيها ممدودتين إلى الأمام، لتنفيذ طقس تقديم آلة إيقاع موسيقية (سيستروم) كقربان. نحن لا نعرف ما الذي ينبغي علينا أن نعجب به قبل غيره، رشاقة الجسم السامق، بأطرافه التى فكّ التصاقها بالجسد، أم الوجه الشاب المتأمّل، أم الإتقان الفني التام لهذا التمثال البرونزي، المغطى برقائق الذهب، حيث إن تفاصيله مكفته بخيوط من الذهب والعاج والإلكتروم (ذهب مخلوط بفضة).

وبنفس الدرجة من الجودة، هناك تمثال السيدة (تاكوشيت)، التي عاشت في الدلتا في زمن الغزو الإثيوبي. إنها تختلف فقط في درجة التجسيم الأكثر وضوحاً هنا، بالإضافة إلى الوزن الأثقل لكتلة الجسم، وهو التمثال الذي يبشر بنموذج الجمال الأنثوي الممتلئ في الأسرة ٢٥، الذي ستجسّده المتعبّدات الإلهيات، وأشهرهن (أمن إرديس) من الألبستر فى متحف القاهرة. ويعتبر الوضع الذي يتخذه، مستلهماً بشكل مباشر من التماثيل الملكية للأسرة ١٨، ولكنه يتميّز عنها قليلاً، بالإستدارات المبالغ فيها لأجزاء الجسم، بالإضافة إلى الوجه الممتلئ.

هناك كذلك عودة إلى أحد الموضوعات الأثيرة في الدولة الوسطى، في تمثال أبي الهول (شبن أوبت٢) في متحف برلين، وهو أقرب إلى الأسلوب الواقعي، فالرأس تمّت معالجته كما لو كان لوجه بشري. إن تماثيل الفراعنة الإثيوبيين تعبر عن نفس التناقض، بين أسلوبين أحدهما رسمي مثالي، والآخر أكثر قوة واقترابا من حقيقة الشخص المنحوت، تنتمي إلى الاتجاه الأول (الرسمي المثالي)، مجموعة تماثيل مستوحاة من الأسرة١٢، مثل التمثال الضخم لشاباكا، أو التماثيل التي فقدت رءوسها لشاباتكا وطهارقا.

في السلسلة التي تعبّر عن وجوه الملوك الإثيوبيين، يعتبر أكثرها لفتاً للانتباه، هو وجه الفرعون طهارقة، وهو من الجرانيت الداكن اللون، في متحف القاهرة، برأس مستدير، وشفتين غليظتين، وثنيات جلد محيطة بأرنبتيّ الأنف. يبدو كما لو أن النحات، قبل عمله في التمثال، كان قد قام بعمل رسم كروكي سريع لرأس الملك.

إن التماثيل المنحوتة للأمير (مونتو إم حات) من طيبة، تشهد بأن التيارين كانا أحياناً يتعايشان معاً فى نفس التمثال، عند النحّاتين الذين كانوا، في خدمة الأثرياء من الخاصة. ومن بين حوالي ١٢ تمثالاً لمونتو ام حات، يبدو كما لو أن بعضها كان قادماً للتو من عصر تحتمس بأسلوبه الجميل، مثل تمثال (مونتو) الجالس متدثراً في رداء كبير، في حين أن قطعة أخرى قادمة من الكرنك، يبدو فيها بمظهر مؤثر لرجل تبدو عليه علامات التقدم فى السن، بعد أن كان قد فقد نصف شعره.

إن التماثيل الأخرى للخاصة في العصر الإثيوبي، تأتي أساساً من خبيئة، كانت قد اكتشفت في أحد أفنية معبد الكرنك، الكثير منها يتخذ نماذجه من بين تماثيل الدولة القديمة، مثل تمثال (هيرماكيس)، في متحف القاهرة، الواقف بذراعين مفرودتين بمحاذاة الجذع، مرتدياً تنّورة قصيرة، ولكن وجهه المستدير بملامحه الزنجية، والحليّ المعلقة على عنقه، تعكس الذوق

الفني لذلك العصر. في المقابل فإن تمثال النبيل (أريكا تيكانا)، فى متحف القاهرة، كان قد وجد نحّاتاً عبقرياً، لتخليد جسمه البدين ووجهه اللحيم، بواقعية آسرة.

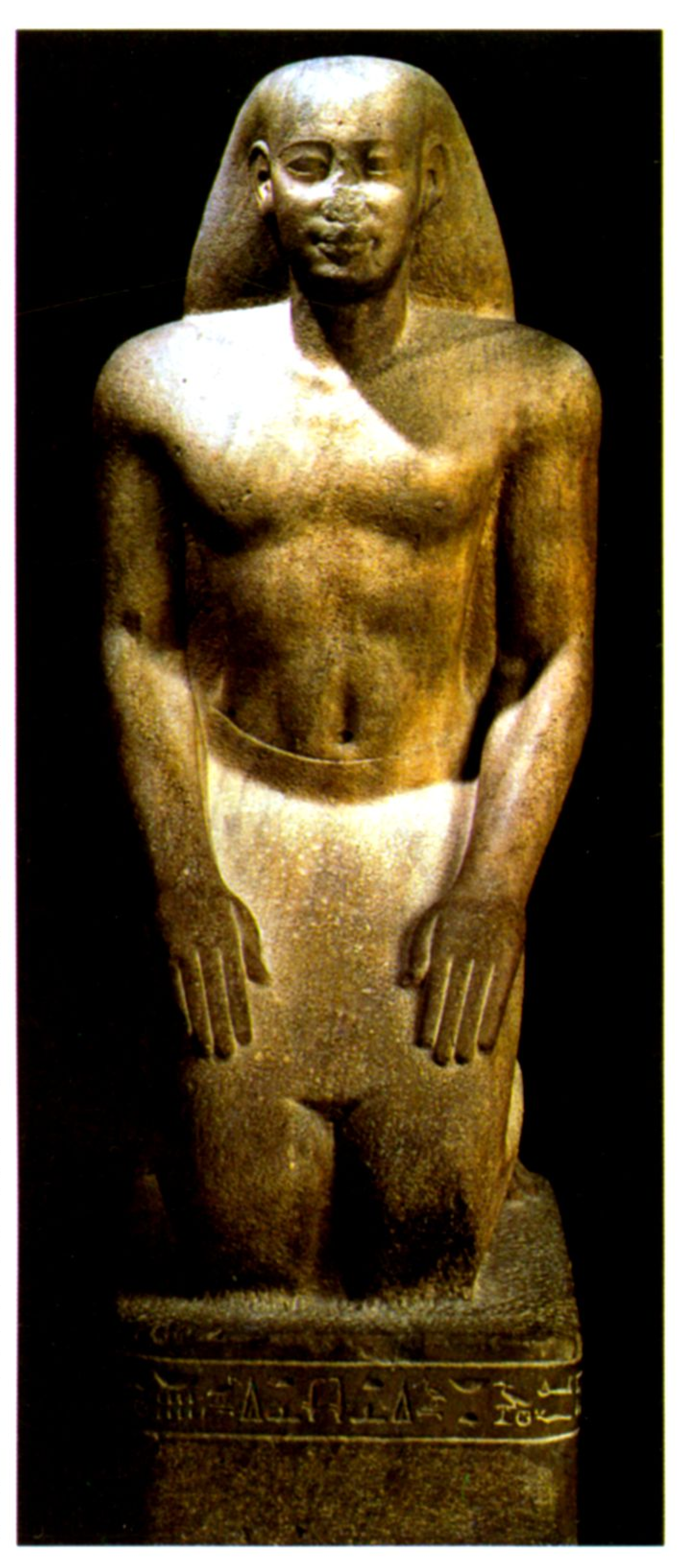
المرحلة الثانية

العصر الصاوي والأسرة الثلاثون

العدد القليل من تماثيل الأسرة ٢٦، كان عند اكتشافه، في حالة حفظ جيدة، ثم إن الكتابات المحفورة على هذه التماثيل نادرة، وهي التي قد تسمح لنا بتحديد شخصياتها. إن متحف (جاك مار أندريه) في باريس، يمتلك رأساً صغيراً لبسماتيك ٢، وهي القطعة التي يمكنها أن تصوّر بإتقان كبير، الاتجاهات الفنية لذلك العصر. الرأس منحوت في قطعة من (الجرووواك) الداكن المصقول صقلاً رائعاً، ويمثل الفرعون بملامح مثالية، بالابتسامة التي ألهمت فيما بعد نحاتى اليونان القديمة، العينان مثل الشقيّن الرفيعين، محاطتان بخط واضح محدد، والتاج الأزرق، كلها علامات مميزة لعصره.

إن وجوه ملكية أخرى، مشابهة للملكين (أمازيس) و(أبريس)، كانت قد حُددت شخصياتها بواسطة بعض التفاصيل البسيطة، مثل شكل الذقن، أو اقتراب العينين من بعضهما. لكن حتى زمن الأسرة ٣٠، يحتفظ الفرعون بهذا الوجه ذي الملامح المثالية، ولذلك فإن حتى أفضل علماء الآثار، يواجه بعضهم البعض، لتحديد إذا كان التمثال لنقتانبو (أسرة ٣٠) أم لأمازيس (أسرة ٢٦).

نفس المشكلة تواجهنا فى تماثيل الخاصة، حيث يتأكد اتجاه العودة إلى فنون العصور القديمة، وهو الاتجاه الذي كان ملحوظاً في الفنون المصرية، منذ العصر السابق. إنها تماثيل منفذة في أحجار داكنة ومصقولة جيداً، العديد منها يتخذ أوضاعاً كانت سائدة في عصر الدولة القديمة، إن تمثال (نخت حور حب)، الموجود في متحف اللوفر (انظر الصورة)، وكذلك تمثال الكاتب (نسياكاشوتى)، جالس يقرأ فى بردية، في متحف القاهرة، تبدو فيهما ملامح النبالة والاعتزاز بالذات والسلام النفسي، التي كانت سائدة في تماثيل عصر الأهرامات، ولكن شعر الرأس المستعار المغطى بنسيج رقيق، والذي لا يغطي الأذنين، وكذلك التجسيم الخفيف لتلك الوجوه الودودة، يعكس ملامح العصر.



تمثال (نخت حور حب)
عصر متأخر – أسرة ٢٦ – حكم بسماتيك ٢ – كوارتز – ارتفاع ١٤٨ سم – باريس – متحف اللوفر
هذا الموظف الكبير، يظهر راكعًا على ركبتيه، في هيئة الصلاة، وعلى رأسه غطاء رأس من نسيج رقيق، إن هذا الطراز العتيق كان قد انتشر في العصر الصاوي . عضلات الجذع مقسّمة إلى ثلاث كتل مميّزة، الصدر والقفص الصدري والبطن.

بنفس هذا الأسلوب الباهت البارد، الذي يفضل الخطوط الناعمة، والأسطح المصقولة التى تلعب عليها الأضواء، كان قد تم عمل تمثال (بسماتيك) الواقف في حماية حتحور بمتحف القاهرة، هذه المجموعة المشهورة، ليست لها قوة نماذج الأسرة ١٨ التي استلهمت منها. يظهر بسماتيك الذي كان أحد وزراء أمازيس، تحت أنف بقرة رمز الإلهة حتحور، وهو نفس الوضع الذي كان أمنحوتب ٢ قد اتخذه في الماضي.

فى الوقت نفسه نرى ازدهار فن أكثر قدرة على التعبير، ويعكس الاستسلام أمام الآلهة أو محاولة التقارب معهم، وتعود نماذجه الأولى المعروفة، إلى زمن الغزو الفارسي، وهي اللحظة التى تستدير فيها مصر

المجروحة، بحماس جديد، نحو ماضيها المجيد وآلهاتها. إلى تلك الفترة، ينتمي تمثال نصفي فى اللوفر، يمكن اعتباره أحد أجمل وجوه الأشخاص، في القرن الخامس ق.م.، بوجهه النحيل وعلامات الألم البادية عليه.

وكثمرة من ثمار البحث في مجال آخر، فإن تمثال بسماتيك صانيت الذى يرتدى ثيابه على الطريقة الفارسية، يمثل الحلقة الأولى، من سلسلة حلقات تماثيل شخصيات اشتهرت باسم (رأس العجوز) والتى تزدهر فى عصر البطالمة. إن الوجه الذى لا يمكن تطبيق القواعد القديمة عليه، هو وجه كائن بشرى حيّ يبدو لنا مألوفاً، كما لو أن الفنان كان قد لاحظ بدقة، الجمجمة الصلعاء بنتوءاتها وتحدّباتها، وعدم التماثل الخفيف بين ملامح نصفيّ الوجه، الخائر القوى والممثل بقسوة، بمحجري العينين المفرغتين والتجاعيد. هذه التفاصيل تمثل واقعية جديدة تماماً على الفن المصرى.

خلال فترة حكم الأسرة ٣٠ استمر نفس الاهتمام بالفن القديم، وبالتفرّد التقنى الفنّي، ولكن مع بعض التمسّك بالشكليات الكهنوتية. إن التماثيل الملكية القليلة التى وصلتنا كانت للأسف كلها محطمة. تمثال نصفى رائع (لنقتانبو) فى اللوفر، يصور بوضوح الاهتمام بتقديم الحقيقة، فى معالجة الجسم البشرى، خاصة منطقة العضلات بين الصدر والوسط، التى كانت مدروسة بعناية، باستعمال أسلوب التجسيم الثلاثى الذى كان يختلف عن التجسيم التقليدى، المتعارف عليه فى تماثيل الرجال، الذى كان يقسم جسم الرجل بالتمام إلى نصفين، بواسطة خط منتصف الجسم، رغم أن هذا التجسيم الثلاثى، كان يستعمل بكثافة خاصة منذ عصر (أمازيس)، إلا أنه لا يمكن الاعتماد عليه كمقياس لتأريخ العمل الفنى، كما كان البعض قد اقترح ذات يوم.

إن الرأسٍ الصغير فى اللوفر، الذى يُعتقد غالباً أن صاحبه هو كذلك نقتانبو، يعبّر عن وجه شخص حقيقى، لا مجال فيه للمثاليات. أما فى تماثيل الخاصة فهناك أعمال عديدة تشهد بالتجديد، من أشهرها تمثال داتارى (انظر الصورة)، المستلهم من الدولة القديمة، والذى يتميز باللعب على الأسطح المصقولة

تمثال المعالجة الشافية (تس كف تش)
مصر السفلى (غالبا) — عصر بطلمي — ارتفاع ٦٧ سم — قرن رابع / ثالث ق. م. — باريس — متحف اللوفر

اللامعة، فى تناقضها مع الأسطح المطفأة غير اللامعة. ثم رأس (أوزيرور) بمتحف بروكلين بنيويورك، حيث تلفت انتباهنا دقة الفنان فى تعبيره عن تكوين الوجه الذى يظهر عبر جلد البشرة المنتفض.

إن تمثال المعالجة الشافية تزيكيفيتش (انظر الصورة)، الذي يعتبر قريباً من أعمال العصر الصاوى، رغم أنه يؤرخ بنهاية الأسرة ٣٠، أو ببداية العصر البطلمى، يدعو إلى الإعجاب، بدقة الكتابات السحرية التى تغطى، بأعمدتها المتلاصقة، الحجر المصقول بعناية، الوجه الممتلئ المبتسم، مع الجبهة المرتفعة، بإطار من غطاء رأس مستعار، مغطى بنسيج رقيق، كلها ملامح مميزة للعصر المتأخر.

المرحلة الثالثة

«العصر البطلمي»

إن الفن البطلمي يصدمنا بازدواجيته، فالملوك الجدد بصفتهم فى الوقت نفسه مقدونيين وفراعنة، قد احترموا التقاليد الخاصة لكل من هاتين الحضارتين، فهناك تماثيل رخامية بأسلوب هيلينستى، تصورهم بصفتهم جديرين بخلافة الإسكندر، وهناك كذلك تماثيل ضخمة من الجرانيت، تزينها كل رموز الفراعنة.

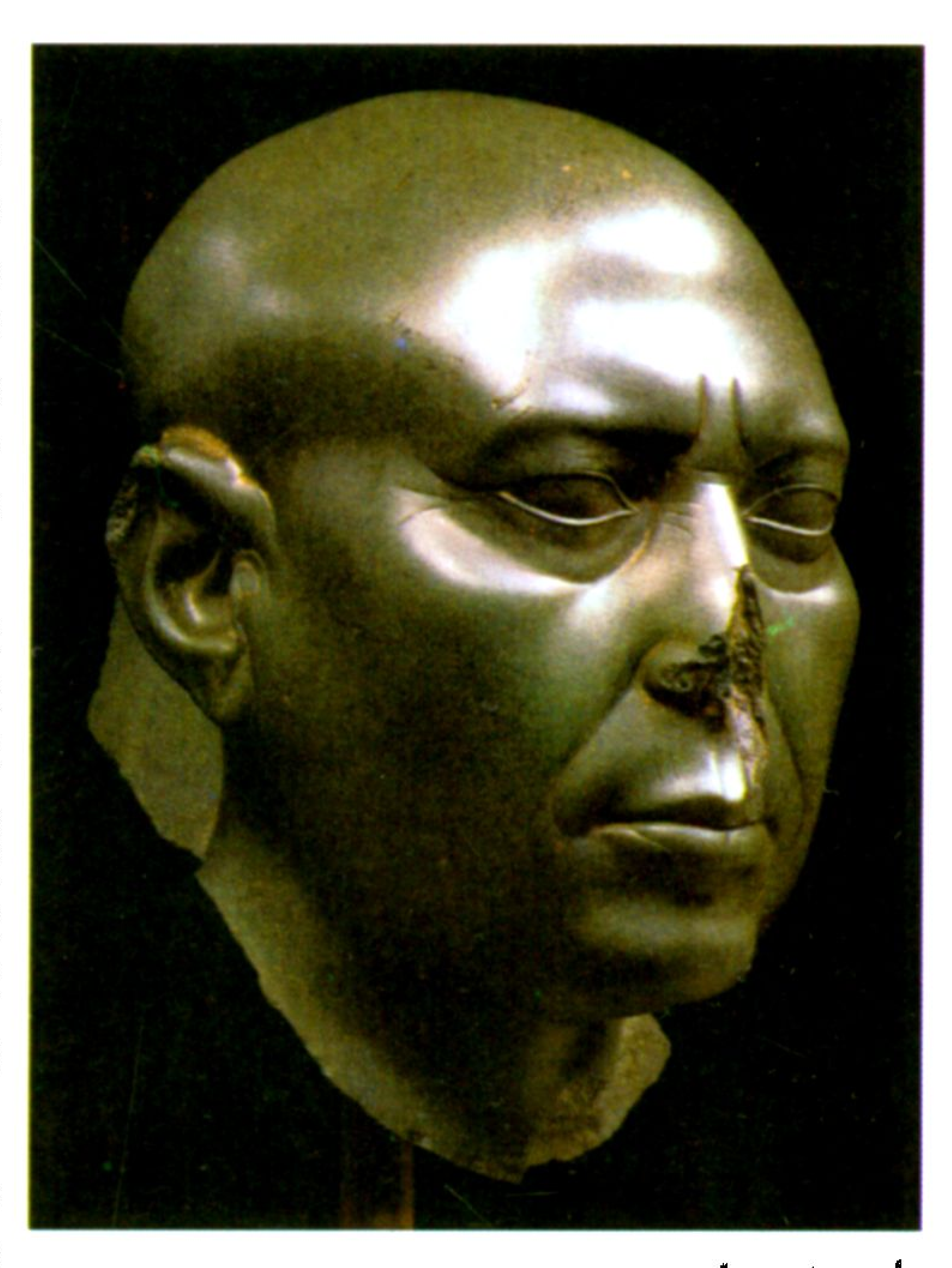
كنا قد اعتقدنا لوقت طويل أنه كان قد تم دمج الأسلوبين فى أسلوب واحد، وُلد من اللقاء بين الحضارتين، لكننا اليوم ورغم وجود بعض الأعمال التى كانت بدون شك قد تأثرت بالفن الإغريقي، نتجه أكثر إلى الإشادة بحيوية فن النحت الفرعونى، الذى يتابع تتطوره الملحوظ منذ الأسرة ٣٠.

بالنسبة لكل من تماثيل الملوك والخاصة، فإن القاعدة هى احترام التقاليد التى تدوم منذ آلاف السنين، ببرنامج محدّد من الأوضاع التقليدية، وأغطية رأس وأدوات رمزية، مع الالتزام بوضعية المواجهة، ووجود عمود خلفى يستند إليه ظهر التمثال. وبصفة ملك مصر كوسيط بين البشر والآلهة، فإن البطالمة يملئون المحاريب المكرسة للإلهة المحلية، بتماثيل عديدة على صورة الملك، وبسبب عدم وجود كتابات على هذه التماثيل، يصعب تحديد زمنها بدقة.

ومن بين رءوس الملوك القليلة التى تم التأكد من شخصيتها، رأس بطليموس٢ فى متحف ستراسبورج، ويدل على الاستمرارية فى التقاليد الفنية، وهو منحوت من الكوارتز المصقول، ويمثل الملك بغطاء الرأس الملكى التقليدى (نِمِس). إن معالجة العينين والحاجبين، والوجه الجميل بأشكاله المستديرة، يجعل هذا الرأس يقترب من النموذج المثالى للعصر الصاوى. يبدو أن الفم الشهوانى بالابتسامة المبالغ فيها، هما فقط العنصران اللذان يمكننان من تمييز شخصية هذا الملك.

إن بعض التماثيل الملكية الأكثر ندرة، تشهد بالنفوذ الذى كان للفنانين الإغريق الذين عملوا فى بلاط البطالمة. تمثال ضخم قادم من الكرنك، يجسد تماماً هذا الأسلوب المختلط، المزيج بين الفنّين المصري والإغريقي، حيث يتجاور الوجه بإطار من خصلات الشعر، وهو الأسلوب الهلينستى القح، مع وضعية جسم وملابس موروثة عن زمن الأهرامات.

إلا أن المواجهة مع الفن الإغريقى، تكون أكثر وضوحاً فى تماثيل النساء، لم يحدث أبداً، حتى ولا فى زمن العمارنة، أن عالج النحّاتون المصريون، طريقة تجسيم الجسد البشرى، بهذا القدر من الحرية. إن الأجسام النسائية تظهر بالشكل الجمالى الذى تستحقه، عن طريق أثواب تلتصق تماماً بالجسم، حتى أنه يمكن الاعتقاد أحياناً أن الأجسام عارية. تمثال (أرسينوى ٢) بمتحف أرميتاج ليننجراد، أو تمثال كليوباترا المميزة بهذا الأسلوب الجديد، يعكس كل منهما بلا شك، الإثارة الجنسية التى تحيط من الآن فصاعداً بعبادة إيزيس.



رأس رجل مسنّ
عصر بطلمي – قرن رابع ق. م.
– جرو واك – ارتفاع ٢١ سم
– برلين – المتحف المصري
إذا كانت ملامح هذا الرجل المسنّ معبرة جدا، فإن تجاعيد الوجه منتظمة جدا، إلى حد تبدو معه أنها غير حقيقية . هذا ليس وجهًا حقيقيًا، ولكنه في الغالب شكل من أشكال التعبير عن التفرّد والتميّز عن الآخرين، مع الاحتفاظ بحرص من التقاليد الفنية المتعارف عليها . هناك رءوس شبيهة بهذا الرأس، تجعلنا نتساءل عن تأريخها، هل هو عصر صاوي؟ أم عصر متأخر ؟ أم عصر بطلمي ؟

ثم إن الملكات البطلميات بصفتهن آلهات أرضيّات، يظهرن ومعهن الرموز الدالة على ذلك، مثل غطاء الرأس بخصلات الشعر الطويلة، ومثل قرن الخيرات (كورنوكوبيا) الذى يحملنه معهن. ومع ذلك فإن تجسيم الجسد، الذى يلتصق به الثوب التقليدى، أو الجسد المحددة خطوطه برداء ينسدل على الصدر، تظل صورة بعيدة عن النموذج الأنثوي الهيلينستى.

تماثيل الخاصة تعكس نفس اتجاهات التماثيل الملكية، ولكن بتنوع أكبر. كانت للسيدات النبيلات نفس الأجسام ذات الشباب المتفجر، التى كانت للآلهات، التى تذكرنا بطريقة تجسيم تماثيل أفروديت السكندرية. أما بالنسبة لتماثيل الرجال، فتغلب عليها الأشكال النمطية لتماثيل المكعبات، وتماثيل الأشخاص الواقفين ممسكين، بين أيديهم بهيكل صغير.

بعض الأعمال مثل (باخوم دندرة)، تجمع بين العناصر اليونانية والمصرية، وتنتمى إلى محاولات الفن المختلط المشار إليه سابقاً، فى تماثيل الملوك. ولكن أكبر ابتكارات العصر البطلمى، هو فى مجال عناية الفنانين الفائقة، بإظهار تفاصيل الوجه.

إنهم يتفوقون فى إظهار التفاصيل الجسمانية التى تعبر عن الشخصية، فنحن ندين لهم بمجموعة من رءوس رجال، لا يمكن أن تقارن بأى شيئ آخر، هم غالباً رجال فى سن النضج، ويعتبر أكثر هذه الرءوس أهمية هو تمثال (رأس رجل مسنّ) (انظر الصورة)، وهو وجه بدون أى تنازلات فنية، لرجل قاسى الملامح، تركت عليه السنون آثارها. العمل يدعو إلى الإعجاب كذلك، لطريقة التجسيم العبقرية للوجه والجمجمة المحلوقة، وكذلك لحضور الشخصية الذى يشعّ من التمثال.

ورغم أن هذا الرأس به الكثير من التشابه والتقارب مع تمثال نصفي، يفترض أنه ليوليوس قيصر إلا أن مسألة تأريخه ما زالت قابلة للمناقشة. يجوز أن نرى فيه نموذجاً مبكراً سابقاً لأوانه، كان من إنتاج الأسرة ٣٠. تمثال (بأنه ميريت) فى نهاية العصر البطلمى، يظل مخلصاً للتقاليد المصرية الفرعونية، بوضعيته الشخصية، وقد مثلت أمامه شخصية إلهية. هو بوجهه الحي النشيط، وجبهته المرتفعة، وخصلات شعره، يعتبر إحدى التحف الأخيرة، لفن الوجوه الشخصية المصرية، الذى سيؤثر لاحقاً، على ما يبدو، فى فن روما الجمهورية.

الفنون الصغرى

فى العصر المتأخر كانت موهبة صائغى الذهب وصانعى الحلىّ قد ظهرت بوضوح، فى الكنز الجنائزى لملوك الأسرتين ٢١/٢٢، الذين كانت مقابرهم، التى اكتشفت فى تانيس بالدلتا، قد ظلت بدون سرقة أو نهب. ومن بين القطع التى تقدر ببضعة آلاف، والتى تم العثور عليها فى الجبانة، تظهر أكثر مجموعات الأقنعة الجنائزية إبهاراً، فى مصر القديمة (انظر الصور)، وهي التى يمكن مقارنتها بقناع توت عنخ آمون، حيث يظهر الوجه فى إطار من غطاء رأس بقلم طولى، تخرج منه فوق الجبهة أنثى الكوبرا المقدسة. إن قناع (بسوسنس) الجنائزى يفرض نفسه ببساطته وسموّه، إن تأثيره ينبع من الاختلاف والتناقض بين الطرق المختلفة، لمعالجة المعادن الثمينة المختلفة، والتى تبرز منها بوضوح العينان المكفتتان.



ثالوث أوسركون ٢
مصر السفلى (غالبا) – عصر انتقال ثالث – أسرة ٢٢ – حكم أوسركون – ذهب ولازورد وزجاج – ارتفاع ٩ سم – باريس – متحف اللوفر

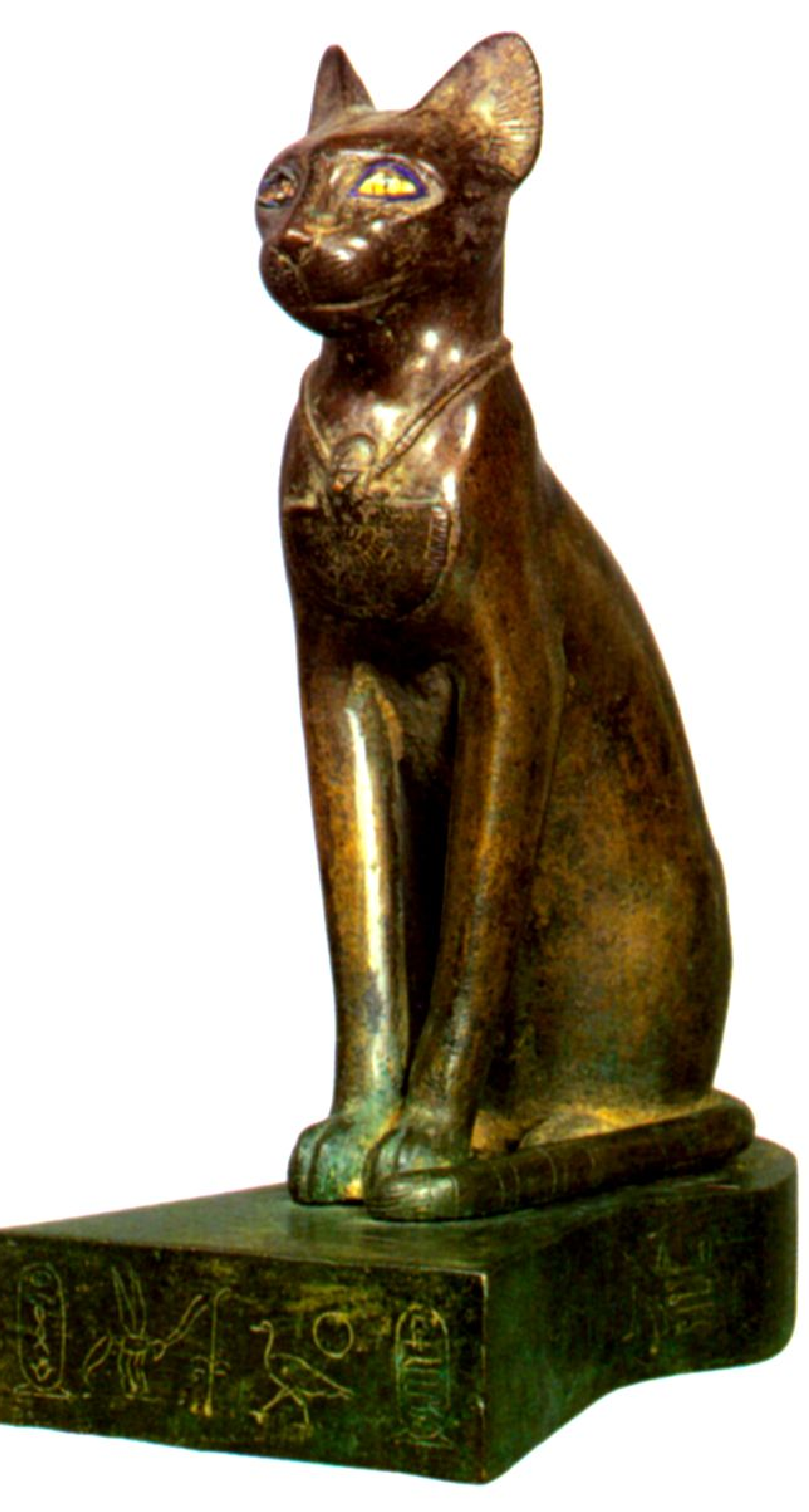
إن الحلى الذهبية كثيرة جدا، دلايات تعلق على الصدر، وخواتم وأساور، وعقود ثقيلة من قطع صغيرة، أضيفت إليها نواقيس صغيرة لتزداد ثراءً. إنها غالباً ما تكون قد أضيفت إليها، أحجارٌ كريمة بألوان زاهية، مثل اللازورد (لابيس) الأزرق الداكن، وحجر أخضر (فلدزبات) (صفّاح الحقول)، وحجر أحمر هو العقيق (كورنالين). إن الأسلوب هنا يتناقض مع إسلوب صياغة الدولة الحديثة، ببساطة أشكاله وبتفضيله للألوان الباردة.

إن مجموعة الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة الإلكتروم، في مجموعة بسوسنس الجنائزية، ليس لها مثيل، ثم هناك التابوتان الفضيّان المزيّنان بثراء، واللذان كانا يخصان (بسوسنس ١) و(شيشنق٢)، حيث يظلّان

قطعتين فريدتين من نوعهما، فالأول على شكل مومياء بشرية، أما الثانى فمزوّد برأس صقر.

إن السيطرة المطلقة على فنون تشكيل المعادن، التى تشهد بها التماثيل، تتأكد هنا كذلك بالعدد الكبير المتنوّع، للأشياء الصغيرة المنفذة فى الذهب والفضة والبرونز. لقد تركت لنا تلك الفترة، عشرات الآلاف من الأشكالٍ الآدمية الصغيرة، وأشياء أخرى خاصة بالعبادة، غالباً ما يعثر عليها فى الخبايا (جمع خبيئة)، بسبب ضرورة التنظيف الدورى للمحاريبِ فى الزمن القديم، حيث نجد فى الخبيئة خليطا ضخمًا غير منظم من آلالات موسيقية مقدسة مثل (السيستروم)، وعقد الحماية (المينات)، والأوانى الطقسية الدينية، والعلامات الرمزية المقدسة، والنذور التي كان الحجّاج يضعونها ومن بينها يمكن تمييز مجموعة من تماثيل صغيرة للقطط.

نحن لا يمكننا أن نحصى عدد التمائم، التى كانت معلقة حول رقاب الأحياء، أو داخلة فى زينة الموتى، ثم إن صناعتها كانت قد تطلبت إتقان تقنيات مختلفة، مثل صناعة البرونز الأسود، والتكفيت، وتزيين الفولاذ الدمشقى بخطوط متموّجة، والتكفيت بالعاج على المعادن. هذا التقدم التقني الفنى يمكن ملاحظته كذلك، فى مجال (خزف السليكات)، وهى العجينة التى تصبح فى منتهى الرقة، مما يسمح بحفر التفاصيل بدقة أكبر.



تمثال صغير لقطة الإلهة باستت باسم الملك بسماتيك ا
عصر متأخر – أسرة ٢٦ – حكم بسماتيك ١ – معدن نحاسي وذهب – ارتفاع ٢٧ سم – باريس – متحف اللوفر
الحيوان رابض على قاعدة، كأنه يحاول أن يحفظ توازنه، تحت ثقل قلادة المنات، المعلّقة على صدره . عيناه مكفتتان، وصدره محميّ بدُرَيْع . في محراب الإلهة باستت في بوباستت، كانت هناك كميات كبيرة من القطط المحنطة، تصحبها تماثيلها المعدنية، وجدت مدفونة في ممرات تحت الأرض.

إن عصر الانتقال الثالث، يظهر فيه كذلك تذوّق الألوان الحيّة، ولكن فيما يتعلق ببقية العصر المتأخر فتغلب عليه الألوان الزرقاء والخضراء. كان الخزف يستعمل أساساً فى إنتاج مواد جنائزية، مثل صنع لآلئ النسيج الشبكى المغطى لكتان الكفن، وتماثيل الشوابتى، والتمائم الصغيرة التى لا تحصى، وتمثل آلهة ورموزاً لحماية الموتى. إنه أيضاً المادة المفضلة لصنع النذور، مثل قلادة الحماية (منات)، وآلات الإيقاع (سيستروم)، والزمزميات التى تحمل أمنية للعام الجديد.

لو أن الأجيال الأولى من المستعمرين الإغريق كانوا فى مصر قد أعادوا خلق محيطهم المألوف، وحياتهم على الطريقة اليونانية، فقلدوا مثلاً تماثيل التاناجرا اليونانية الصغيرة، أو الخزف بالأسلوب الأثينى، فإنه فى أثناء القرن الثانى الميلادى، يولد فن سكندرى حقيقى، تعطى فيه العناصر المصرية الدور الكبير. يشهد بذلك إنتاج عدد لا حصر له من التماثيل الصغيرة (لسيرابيس)، وهو إله مختلط يشبه أوزوريس، وكذلك لإيزيس زوجته ولابنهما هاربوقراط، الذى يشتق اسمه من الكلمتين المصريتين (حورس الطفل).

إن أوانى سكب الخمور الخاصة بالملكات، وهى الأواني التي رغم كونها على الطراز اليونانى، إلا أنها كانت مصنوعة من الخزف المصرى، وكانت تستعمل أيضاً للاحتفالات الطقسية الملكية، ثم إننا فى هذه القرون الأخيرة قبل الميلاد، نستعمل نفس الخزف، لأول مرة وبوفرة، في صنع أوانى الطعام على المائدة .

وهكذا فإنه رغم اضطرابات الألف الأخير قبل الميلاد، فقد تمكن الفن المصرى من الحفاظ على تماسكه، وقدراته الابتكارية، حتى زمن البطالمة الأواخر، فى ذلك الوقت أيضاً، استمرّ النحاتون فى ملء المحاريب بالتماثيل، تخليداً لتقاليد الأسرات المصرية الأولى. هذا الازدهار الأخير لا ينتهى إلا فى



وجه امرأة
من وجوه الفيوم
– عصر روماني – القرن
الثاني الميلادي (١٢٠/ ١٣٠
بعد الميلاد) – خشب أرز
– تذهيب – ارتفاع ٤٢ سم
– باريس – متحف اللوفر
إن وجه المتوفى كان يرسم
بالألوان، على لوحة توضع
بين شرائط كتان المومياء
. إن الطراز يذكرنا بالوجه
الروماني الطبيعي، في وضعية
الثلاثة أرباع إلى حد ما.
هناك أثر جميل يتركه الفنان
في التجسيم، وفي القالب،
وفي الاعتناء الخاص بمنابت
الشعر، العينان المفتوحتان
على اتساعهما، والرأس في
المواجهة، والقرطان والعقد
والملابس، كل هذا، لم تعد له
أية صلة على الإطلاق، بمصر
الفراعنة .

اللحظة، التى تقع فيها مصر تحت الاحتلال الرومانى، فتختفى منها طبقة النبلاء الأرستقراطية، وتختفى كذلك ثرواتها التى كانت قد استغلت تماماً باستمرار، ولفترات طويلة.

تحت حكم القياصرة الرومان، تستمر المعابد فى الحياة، ويستمر الفن المصرى فى البقاء على قيد الحياة، طالما استمرت الديانة القديمة، التى يحصل منها على وحيه وإلهامه. إن انتصار المسيحية، واختفاء المؤسسات الفرعونية، هو الذى ضرب الفنٍ المصرى الضربة القاضية. هذا الفن الذى عاش ٣٠٠٠ عام، رأى خلالها تحفاً فنية خالدة، كانت انعكاسًا للأفكار الدينية، والتقاليد الوطنية.





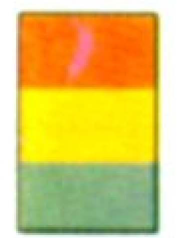
المدعوون إلى مأدبة جنائزية
الجدار الجنوبي الغربي للمقصورة
– شيخ عبد الجرنة – مقبرة رقم
ت ت ٥٥ – راموزا - دولة حديثة
– أسرة ١٨ – حكم أمنحوتب ٣
– في الموقع

جدول زمنى للأسرات الثلاثين

التينى	**٣١٠٠-٢٧٠٠**	
١-٢		مينا – الملك الثعبان
دولة قديمة	**٢٧٠٠-٢٢٠٠**	
الأسرة ٣		زوسر
الأسرة ٤		خوفو – خفرع – منقرع
الأسرة ٥		أوسركاف – ساحو رع – أوناس
الأسرة ٦		بي بي ١ – بى بى ٢
فترة انتقال أول	**٢٢٠٠-٢٠٣٣**	
٧-٨-٩-١٠-١١		
دولة وسطى	**٢٠٣٣-١٧١٠**	
نهاية الأسرة ١١		مونتوحوتب
الأسرة ١٢		سيزوستريس ٣ – امنحات ٣
فترة انتقال ثان	**١٧١٠-١٥٤٠**	
١٣-١٤-١٥-١٦-١٧		غزو الهكسوس
دولة حديثة	**١٥٥٠-١٠٦٩**	
أسرة ١٨		حتشبسوت – تحتمس ٣ – امنحوتب ٣ – امنحوتب٤ (اخناتون) – توت عنخ آمون
أسرة ١٩		سيتى ١ – رمسيس ٢
أسرة ٢٠		من رمسيس ٣ – رمسيس ١١
فترة انتقال ثالث	**١٠٦٩-٦٦٤**	
أسرة ٢١		بسوسنس
أسرة ٢٢-٢٣		شيشنق ١ – أوسركون٢ – تاكلوت
أسرة ٢٥		بى عنخى – طهارقة – شباكا
العصر الصاوى	**٦٦٤-٥٢٥**	
اسرة٢٦		بسماتيك – أمازيس – أبريس – نخاو
الغزو الفارسى الأول	**٥٢٥-٤٠٤**	
أسرة ٢٧-٢٨-٢٩	٣٧٩-٤٠٤	قمبيز فى مصر
أسرة ٣٠	٣٧٨-٣٤١	نقتانبو ١ - نقتانبو٢

ARCHÉOLOGIE DE L'ÉGYPTE

Sites archéologiques
Sites engloutis
Sites déplacés
Sites remontés à quelques distance
Frontières actuelles



Plus de 200 m
De 0 à 200 m
Au-dessous du niveau de la mer

MER MÉDITERRANÉE
Rosette
Alexandrie
Bouto
Saïs
Mendès
Tanis
Busiris
DELTA
Ouadi Natroun
Bubastis (Zagazig)
Lac Timsah
Lac Amers
30°
Gizeh
LE CAIRE
Memphis
PÉNINSULE DU SINAÏ
Licht
Lac Moeris
Meidoum
FAYOUM
Illahoun
DÉSERT LIBYQUE
Médinet Madi
Ouadi Maghara
MOYENNE - ÉGYPTE
Bahr Youssef
28°
Beni-Hassan
Hermopolis
Tell el-Amarna
Meir
DÉSERT ARABIQUE
MER ROUGE
Assiout
NIL
Dendérah
Abydos
Ouadi Hammamat
26°
Médamoud
Nécropole thébaine
Karnak
Louqsor
Tôd
Esnèh
Hiérakonpolis
Edfou
HAUTE - ÉGYPTE
Kom-Ombo
1^re cataracte
Assouan (Syène)
24°
ancien barrage
Philæ
Haut barrage Sadd el-Ali
Tropique du Cancer
Kalabchah (Remonté en amont d'Assouan)
ÉGYPTE
LAC NASSER
Tomâs
Amada
Abou Simbel
Faras (Fresques transférées à Khartoum et à Varsovie)
Ballana
Gebel Adda
Qustul
Bouhen
Ouadi-Halfa
Mirgissèh
22°
2^e cataracte
BATN EL-HAGAR
Semnèh Ouest
Semnèh Est (Koumma) Remonté à Khartoum)
NUBIE
SOUDAN
NIL
Soleb
0 100 km

معجم مصغر

آخ مينو	مبنى احتفالى بناه تحتمس ٣ فى الطرف الشرقى من معبد آمون رع فى الكرنك.
با	واحدة من المكونات الخمسة للإنسان وتظهر فى صورة عصفور برأس آدمى، وتجسد عودة المتوفى إلى عالم الأحياء.
كانوبى	هى الصفة التى تطلق على الأوانى الأربع التى توضع فيها أحشاء المتوفى، أثناء عملية التحنيط، وكانت أغطية هذه الأوانى ذات رءوس على شكل أولاد حورس الأربعة. امست برأس إنسان، حابى برأس قرد، (دواموت إف) برأس ابن آوى، و (قبح سنو إف) برأس صقر.
ضريح (سينوتاف)	مقبرة رمزية تذكارية بدون جثمان.
شادوف	اسم عربي لآلة تشبه الميزان، لها من ناحية ثقل ومن ناحية أخرى جردل (قادوس)، يمكن أن يحمل الماء من مكان منخفض إلى مكان مرتفع، بالتوازن مع الثقل .
شاوابتى	تماثيل صغيرة بشكل المومياء، مزوّدة بأدوات زراعية، ومسجلة فى الفصل السادس من كتاب الخروج نهاراً، وتعنى المجيبين.
مقصورة قرابين	مبنى دينى يستقبل مؤقتاً مركب موكب الإله
قصر ملايين السنين	هى التسمية المصرية للمعبد الاحتفالى التذكارى المخصص لعبادة الملك المتوفى.
كلوسترا	دربزين حجرى، وهو عنصر زخرفى من الحجر به فتحات تسمح بمرور الإضاءة الطبيعية إلى داخل المبنى.
تماثيل أوزيرية ضخمة	هى تماثيل ضخمة تصور الملك فى شكل الإله أوزوريس برأس الملك وجسم أوزوريس.
كورنيش	هو إفريز بحلق، وهو عنصر زخرفى مقعّر يستعمل فى عمارة الجزء العلوى للجدران والهياكل والصروح والشواهد التذكارية
بابون	قرد مقدس كأحد رموز الإله حجوتى
سِرخ	ديكور بشكل واجهة القصر الملكى، بأجزاء بارزة فيها تشبه تحصينات عسكرية حول باب القصروكان هذا الشكل قد استعمل فيما بعد في كتابة أحد الأسماء الملكية .
متعبدة إلهية	اللقب الذى تحمله كاهنة عزباء تعتبر زوجة الإله
تاسوع	هو مجموعة من تسعة آلهة حسب نظرية الخلق فى هليوبوليس كانوا قد اشتركوا معاً فى خلق العالم.
باب وهمى	تركيبة معمارية تتكون من شكل باب تحيط به إطارات متعددة ويكون إلى جواره أو فوقه شاهد جنائزى.
جرو واك	حجر متجانس رغم العناصر المختلفة بداخلة من الاردواز وغيره وهو الذى كنا نطلق عليه سابقاً اسم شست ويميل لونه إلى الاحمرار.
حتحورى	على علاقة بالآلهة حتحور برأس الأنثى وأذني البقرة.
حب سد	عيد تذكار تجديد الملكية (ذكرى التتويج).
حقا	صولجان بطرف محنى يمسك به أوزوريس أو الملك.
مقبرة تحت الأرض	كانت غالباً فى شكل حجرة تحفر أفقياً تحت الأرض
صالة أعمدة	هى صالة بها سقف يرتكز على أعمدة، وفى المعبد عادة تسبق الوصول إلى المحراب.
قرد برأس كلب	تمت عبادته كأحد حيوانات الإله جيحوتى.
كا	قرين الشخص والذى يعيش بعد وفاته، ويحتاج إلى الهواء والماء والطعام، ويتجسد فى تمثال المتوفى.
خبرش	هو أحد تيجان ملوك الدولة الحديثة بجناحين صغيرين انسيابيين.
جوسق	نوع من المقاصير الصغيرة المفتوحة.
كتاب الخروج نهاراً	هو صورة من كتاب الموتى وهو عبارة عن مجموعة من الصيغ التى يمكنها أن تساعد المتوفى فى العالم الآخر، وعادة ما تكتب على ورق البردى الذى يوضع فى المقبرة منذ الدولة الحديثة.

مخزن جنائزى	يلحق بالمعبد حيث توضع مواد العبادة والقرابين.
ماميزى	مكان الولادة وهو مبنى مستقل ملحق بالمعبد البطلمى ومخصص للاحتفال بميلاد الطفل الإله.
مصطبة	تعنى دكة باللغة العربية واستعملت هنا لتعنى مقبرة يعلوها بناء مسمط بجدران مائلة.
خصلة شعر الطفولة	خصلة جانبية تزين الرأس المحلوق للأطفال.
إلكتروم	نوع من أنواع السبائك التى نجح المصريون القدماء فى صنعها من خليط الذهب والفضة.
مينات	عقد الألهة حتحور حيث كان يوجد به ثقل يتوازن مع صفوف حبات اللؤلؤ.
صرح	باب ضخم لمعبد مصرى يصل ما بين برجين ضخمين بجدران مائلة. والمجموعة تعبر عن الأفق الذى تشرق منه الشمس.
بالوستراد	حائط منخفض يصل بين عمودين أو مجموعة أعمدة فى صف واحد.
ناووس	هيكل يوضع فيه تمثال الإله وقد يطلق الاسم كذلك على الحجرة التى يوضع بها الهيكل فى المعبد.
بروناووس	هي الحجرة السابقة على الناووس.
نخاخا	سوط فى شكل صولجان تخرج منه سيور فى شكل قطع جلدية مستطيلة ورفيعة يمسك به الإله أو الفرعون.
أوستراكا	شقافة من كسور فخارية أو حجرية استعملت فيما بعد كمسودة للكتابة أو للرسم.
اود جات	اسم عين حورس الحامية والتى تضمن للمتوفى سلامة جسمه وقدرته على الرؤية فى عالم الأحياء.
أوشابتى	هو الاسم الجديد للتماثيل الشوابتى فى الألف الأول ق.م.
المنظور المحطم	أحد العناصر المكونة لنظرية انعدام المنظور التى طبقها فن التصوير المصرى، حيث تكون الأشياء المرئية فى المواجهة، مصوّرة خطيّا على أرض المنظر.
العمود السابق للدورى	هى التسمية التى أطلقها شامبليون على الأعمدة المحززة بدون تيجان فى الدولة الوسطى.
نحت غائر	هو أسلوب نحت جداري يحفر فيه المنظر حفراً غائراً مع ترك الجزء الأوسط من الخط المحفور مرتفعاً عن الجانبين. وقد استعمل هذا النوع فى الجدران الخارجية للمعابد.
هرم منبعج	هو هرم بزاويتى ميل مختلفتين في دهشور.
سماتاوى	تعنى وحدة الأرضين مصر العليا ومصر السفلى، والتى يرمز إليها بواسطة عقدة، تربط بين النباتين الرمزيين لمصر العليا (لوتس) ومصر السفلى (بردى).
سرداب	هى كلمة فارسية تعنى الحجرة العمياء فى المصطبة أو فى المعبد الجنازى حيث يوضع تمثال المتوفى.
سبيوس	هو معبد محفور ومنحوت فى الصخور الجبلية.
ناى الإله بان	بان هو إله إغريقى للموسيقى والكلمة استعملت بعد الفتح الإغريقى لمصر فى وصف شكل القنوات المحفورة فى الأرض والمعروفة حاليا باسم وادى الملوك.
تلاتات	قطع حجرية منقوشة صغيرة الحجم كانت مستعملة فى بناء معابد فترة العمارنة قبل تفكيكها.
تل	هو مرتفع غير طبيعى من الأرض تكوّن من تراكم الرديم فى المدن القديمة فى الشرق الأدنى، وهو مرادف لكلمة (كوم).
رأس بديل	قطعة منحوتة فى الحجر بشكل رأس المتوفى وكانت توضع معه فى حجرة الدفن بالمصطبة.
نصوص الأهرامات	مجموعة صيغ محفورة على جدران الحجرات الجنائزية، داخل الأهرامات فى الدولة القديمة، بداية من هرم أوناس، لضمان إتمام الطقوس الجنائزية وعودة الملك إلى الحياة.
نصوص التوابيت	مجموعة من الصيغ الشبيهة بنصوص الأهرامات، ولكنها كانت تكتب على توابيت الدولة الوسطى.
أورايوس	هو اسم أنثى ثعبان الكوبرا التى تزين تاج الفرعون وتعبر عن قوته.
تكفيت	هو ما كنا نطلق عليه اسم تطعيم، فالقطعة الفضية المكفتة بالذهب تكون من مادة الفضة، ولكن تفاصيل خطوطها المحززة تستقبل خيوطاً من الذهب لتبيت فيها.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

1 British Museum, Londres / Archives Larousse - Londres, British Museum, inv. EA 37977.
8-9 DEA Picture Library
10 British Museum, Londres / Archives Larrousse - Londres, BM, inv. EA 5601.
11 British Museum, Londres / Archives Larousse
12 BRIDGEMAN - GIRAUDON - Londres, BM, inv. EA 1242.
14 G. Blot/RMN - Paris, DAE, inv. E 11416.
15 BRIDGEMAN - GIRAUDON - Oxford, AH, inv. 1922.70.
16 d H. Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 11517.
16 g © Archives Larousse - Paris, DAE, inv. E 11517.
17 G. Dagli-Orti/Art Archive/PICTURE DESK - Le Caire, inv. JE 32169 (CG 14716).
18 Chuzeville/RMN - Paris, DAE, inv. E 11255.
20 Bridgeman-Giraudon - Oxford, AM, inv. E 517.
21 Chuzeville / RMN - Paris, DAE, inv. E 11003.
22 C. Redondo/CORBIS
23 Archivo iconografico/CORBIS - Le Caire, inv. JE 49158.
24 Chuzeville / RMN - Paris, DAE, inv. N 37 (A 36), N 39 (A 38), N 38 (A 37).
25 R. Wood/CORBIS
26 Y. Arthus-Bertrand / CORBIS
27 Y. Arthus-Bertrand / CORBIS
28 W. Forman/CORBIS
30 J.L.Bovot
32 Archivo iconografico/CORBIS - Le Caire, inv. JE 40679.
33 F. Guenet / AKG Paris - Le Caire, inv. JE 10062 (CG 14).
34 BRIDGEMAN - GIRAUDON
35 b DEA Picture Library
36 Bustein Collection/CORBIS
37 H.Josse © Archives Larousse - Paris, DAE, inv. E 15591.
38 S. Vannini/CORBIS - Le Caire, inv. CG 1.
39 S. Vannini/CORBIS - Le Caire, inv. CG 2.
40 Burstein Coll./CORBIS - Boston, MFA, inv. 14718.
41 F. Raux/RMN - Paris, DAE, inv. E 3023 (N 2290).
42 R. Wood/CORBIS - Le Caire, inv. JE 46725.
46 DEA Picture Library
48 R. Wood/CORBIS
51 DAGLI ORTI G. - Le Caire, inv. JE 36195.
52-53 D. Arnaudet/RMN - Paris, DAE, inv. E 13983.
54-55 DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 46724.
55 H.Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 5886.
56 E. Lessing/AKG - Paris, DAE, inv. E 12960 (=E 14389).
57 F. Raux/RMN - Paris, DAE, inv. E 12961 (=E 14392).
58 DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 15210 (CG 394).
59 G. Dagli-Orti/Art Archive - Paris, DAE, inv. A 76.
60 B. Hatala/RMN - Paris, DAE, inv. E 26915.
61 A. Jemolo/AKG - Le Caire, inv. JE 30948 (CG 259).
62 DEA Picture Library - Turin, ME, inv. 14354 h.
63 G. Dagli-Orti / CORBIS
64 DEA Picture Library
65 D. Arnaudet, G. Blot, Ch. Jean / RMN - Paris, DAE, inv. E 10779 B.
66 G. Sioen / DEA Picture Library
67 DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 30875 (CG 52002).
68 S. Held /AKG
70 Y. Arthus-Bertrand / CORBIS
72 DEA Picture Library
74 EA Picture Library
75 Ph© Yves Talensac / Photononstop
76 T. Bognar/CORBIS
77 DEA Picture Library
78 R.T. Nowitz/CORBIS
80 DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 60672.
81 b DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 60715.
81 ht DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 62028.
82 J.L.Bovot
84 G. Dagli-Orti/Art Archive
85 British Museum Londres / Archives Larousse - Londres, BM, inv. EA 37985.
86 G. Dagli-Orti / DEA Picture Library
87 DEA Picture Library - Le Caire, inv. JE 49529.
88 AKG - Berlin, ÄM, inv. 14145.
89 G. Dagli-Orti/Art Archive
90 H. Champollion/AKG
91 G. Dagli-Orti/CORBIS
92 M.Chuzeville/Archives Larousse - Paris, DAE, inv. E 1740.
92 ht British Museum / Archives Larousse - Londres, BM, inv. EA 10471/21.
93 DEA Picture Library
94 British Museum/Art Archive - Londres, BM, inv. EA 80.
95 H.Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 11153.
96 E. Lessing/AKG - Louxor, inv. J. 2 (JE 36927 = CG 42054).
97 Archives Larousse - Paris, DAE, inv. E 10655.
98 RMN, ÄM, inv. 21834.
99 AKG - Berlin, ÄM, inv. 21300.
101 Nimatallah/AKG - Turin, ME, inv. 1380.
102 Hervé Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 11103, E 11105, E 11104.
103 H. Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. N 1725 a.
104 BRIDGEMAN - GIRAUDON - Brooklyn, MA, inv. 52.89.
106 H. Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 25276.
108 ht J.L.Bovot
108 b Archives Larousse - Le Caire, inv. JE 72184 B.
109 Archives Larousse - Le Caire, inv. JE 85913.
110 AFP
111 Art Archive/PICTURE DESK - Londres, BM, inv. CM 1956-4-9-83 (= BMC 2123).
112 J.L.Bovot
115 A. Jemolo/CORBIS
118 BRIDGEMAN - GIRAUDON - Londres, BM, inv. EA 1077.
119 R. O'Dea/AKG
121 H. Lewandowski/RMN - Paris, DAE, inv. E 3663.
123 Archives Larousse - Paris, DAE, inv. N 500.
125 P. LeroyR/MN - Paris, DAE, inv. N 95 (= A 94).
126 Chuzeville/RMN - Paris, DAE, inv. E 10 777.
128 J. Liepe/RMN - Berlin, ÄM, inv. 12500.
129 Archives Nathan - Paris, DAE, inv. E 6204.
130 Chuzeville/RMN - Paris, DAE, inv. E 2533.
131 G. Blot/RMN - Paris, AGER, inv. MND 2047 (P 217).
132 DEA Picture Library

Achevé d'imprimer en France par I.M.E.
à Baume-lès-Dames
n° de projet 110 01 058

الفـن المصـرى

الفن المصرى هو قبل كل شىء فـن دينى وجنـائزى ، هدفـه هـو ضمان حياة المتوفى فى العالم الآخـر ، والجميـل فيـه هدفـه الوصـول إلى الأبـدية . وبصفته وسـيطاً للخـلود فإنه تميز بدوام الأشكال .

ومن خلال مـائة عمل فنى (مقابر مزخـرفة ـ أهـرامـات ـ تمـاثيل ـ نقش بـارز أو نحات ـ نصـوص توابيت ـ كتب موتى ـ كنوز ... الخ) منـذ عـصر الجـذور والأصـول إلى العصـر البطـلمى فـإن كريـستيان زيجلـر وجـان لـوك بوفو يقومان بعرض هذه التقـاليد والابتكـارات .

ويتعرضـا لمختلـف الـنظم الفنيـة متتبعين الخطـوات والمراحـل الرئيسـية للتاريخ المصـرى

- من فـترة نقـادة إلى عصـر الأهـرامـات
- الدولة الوسطى أو العصر الكلاسيكى
- الدولة الحـديثـة أو عصـر الفتـوحـات
- العصر المتأخر أو النيران الأخيرة للفن المصرى

هناك كذلك ملاحق مضافة (تقويم زمنـى للأسـرات ـ خريطة ـ معجـم) مما يجعل مـن هـذا الكتـاب أداة قيمـة جـداً لكـل أولئـك الـذين يطمحون إلى البدء فى دراسة الفن المصرى ، أو إلى تعميق معرفتهم بحضارة عمرها لا يقل عن ٤٠٠٠ عـام .

كريستيان زيجلر

متخصصة عالمية فى المصريات تدير قسم المصريات فى متحف اللوڤر والبعثة الأثرية لمتحف اللوڤر فى سقارة .

چان لوك بوڤو

أثـرى ومهـندس فى متحف اللوڤر والاثنان يعملان بالتدريس فى مدرسة اللوڤر وقد قاما بطباعة كتاب عملى لفن وآثار مصر القديمة .





ISBN# 9789774206827
6221149 010888

١٦ جنيهاً